L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

14e Année. - Nouvelle Série N° 55 - Février 1959

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.200 francs (étranger : 1.400 francs), à envoyer par chèque postal à M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours sont détaillés au prix de 200 frs l'exemplaire, ceux de l'année précédente au prix de 175 frs, ceux des années antérieures au prix de 100 frs.
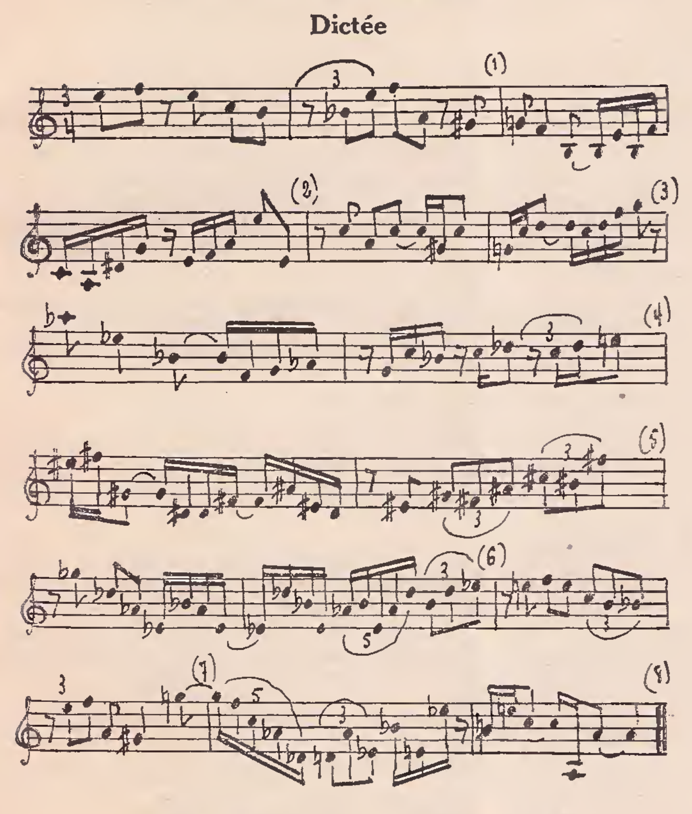
1° Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 50 francs.
2° Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3° Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.
4° Les manuscrits ne sont pas rendus.
5° Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E. M., doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.
6° Ces articles n'engagent que leurs auteurs.
7° Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1958 (1)
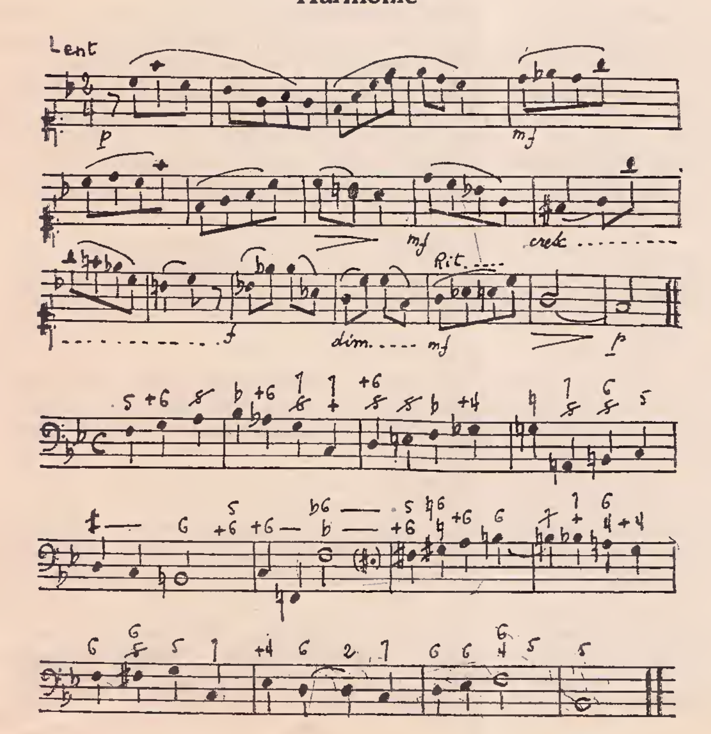
ETAT - 1er Degré

Dictée
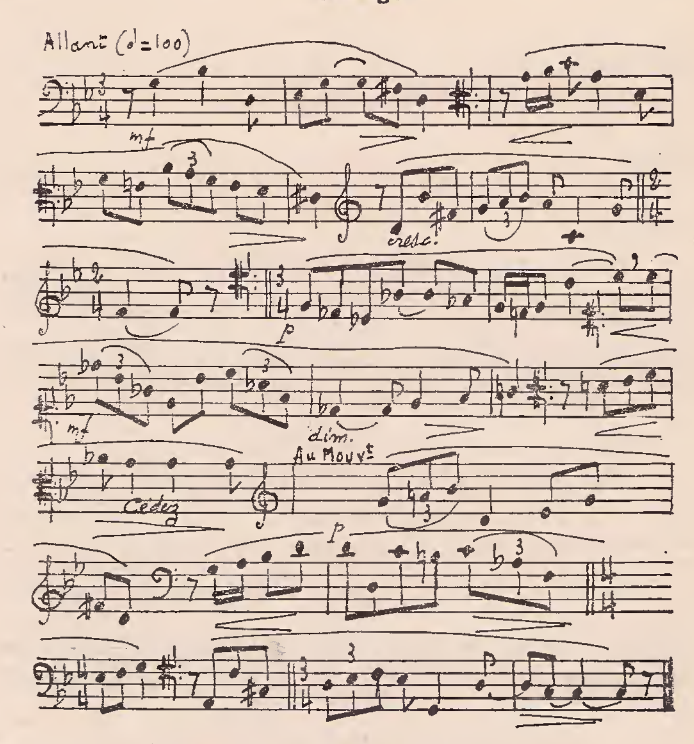


VILLE DE PARIS - Cours Normal

Harmonie
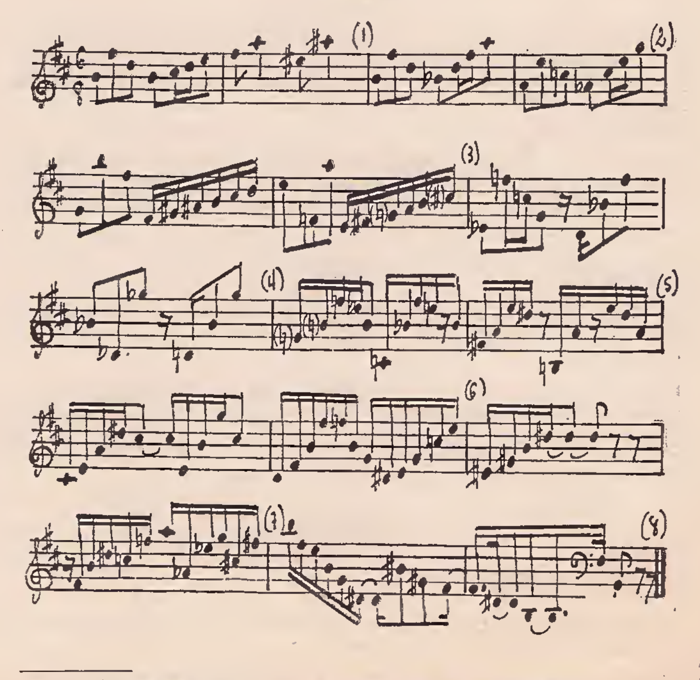


CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.
(Lycée La Fontaine)

Solfège



VILLE DE PARIS - 2e Degré

Dictée



(1) Voir E.M. nos 52 et 54, nov. 58 et janv. 59.

BEETHOVEN : CONCERTO POUR VIOLON

par J. ROLLIN

Partition :

Orchestre (de Poche) Eulenberg n° 701.

Disque :

Col. 126 (Francescati).

Historique.

Un premier essai de composer une œuvre pour violon et orchestre a été tenté par Beethoven (mais n'a pas été mené, semble-t-il, à bonne fin) pendant son premier séjour à Vienne. Il est parvenu sous la forme d'un manuscrit de 259 mesures en do Majeur comprenant l'introduction d'orchestre, le 1er solo, un 2e tutti et un fragment du 2e solo (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienne).

En 1802 il composa les 2 Romances (fa et sol).

Le manuscrit du Concerto en ré Majeur (Vienne, Bibliothèque Nationale) est daté de 1806 et dédié au violoniste « Clement primo violino e Direttore al Theatro a Vienne ». Il fut imprimé en 1808 avec une dédicace à Stefan von Breuning : « Concerto pour le violon avec accompagnement de deux violons, alto, flûte, deux hautbois, deux clarinettes, cors, bassons, trompettes, timballes (*sic*), violoncelles et basse. Composé et dédié à son ami Monsieur de Breuning, Secrétaire aulique au service de Sa Majesté l'Empereur d'Autriche par Louis van Beethoven. Œuvre 61 1 Vienne au Bureau des arts et d'industrie ».

La première audition eut lieu le 22 décembre (1806). Clement (1790-1842) l'aurait, dit-on, déchiffré en public (?) — ce jour-là — l'orchestre l'accompagnant dans les mêmes conditions (le matériel étant parvenu trop tard).

La « Wiener Theaterzeitung » ne semble pas très enthousiaste de cette première audition. Tout en rendant hommage au talent de l'exécutant, elle se borne à reconnaître çà et là certaines beautés mais regrette que l'unité de l'œuvre soit trop souvent rompue et que de trop nombreuses répétitions rendent l'audition assez fatigante.

D'autres auditions : 1812 à Berlin par Tomasini; 1828 à Paris par Baillot; 1833 par Vieuxtemps à Vienne; 1836 par Ulrich à Leipzig, ne semblent pas avoir été plus heureuses.

Joseph Joachim (âgé de 13 ans) le joua à Londres sous la direction de Mendelssohn le 27 mai 1844 et réussit à l'imposer.

Un arrangement (sans doute par Beethoven lui-même) pour piano et orchestre a été également présenté au public et publié.

La complexité de la composition en rend l'analyse assez difficile (surtout pour le 1er mouvement).

L'audition, de nos jours, n'en donne aucunement l'impression relatée par la gazette viennoise.

ANALYSE

1er MOUVEMENT.

L'analyse n'en semble pas très aisée ni à la seule audition, ni à la première lecture.

Pour l'auditeur, il se présente sous la forme suivante : *Tutti d'orchestre - 1er Solo - Tutti d'orchestre - 2e Solo - Tutti d'orchestre - Cadence et coda violon solo et orchestre.* (chaque solo est coupé d'une courte intervention de l'orchestre seul : 7 mesures et 20 mesures) et la forme risque de passer inaperçue, surtout si le soliste attire à soi toute l'attention comme cela est légitime dans une œuvre de virtuosité.

Un examen plus approfondi permet de reconnaître les cadres de la forme sonate — avec, toutefois, une abondance inhabituelle de thèmes — forme que l'on peut résumer ainsi :

EXPOSITION : mes. 1 - 223.

DÉVELOPPEMENT : mes. 224 - 364.

RÉEXPOSITION : mes. 365 - 496.

CODA : mes. 496 à la fin.

L'Exposition.

Comprend un tutti initial orchestral (mes. 1 - 88) où tous les thèmes sont exposés. Malgré leur nombre une division générale s'impose à l'oreille à la 28e mesure où une cadence inattendue provoque une modulation en si bémol Majeur. Nous retiendrons donc une division en 2 parties :

1° mes. 1 à 27 (A);

2° mes. 28 à 88 (B)

La partie A peut elle-même se diviser en deux parties : A_1 - A_2.

A_1 expose (en ré Majeur) 2 thèmes : (1) (2).

A_2 expose (en ré Majeur) 1 thème : (3).

Deux éléments ayant à la fois une personnalité et un certain rôle dans le 1er mouvement peuvent être également signalés : dans A_1 le motif (4); dans A_2 le motif (5).

La partie B se divise encore plus nettement en 2 parties, B_1 et B_2, où apparaissent deux thèmes bien distincts : B_1 : (6), B_2 : (7) et un élément conclusif (8) auquel les développements accorderont une certaine importance.

Malgré la modulation en si bémol Majeur la tonalité de ré Majeur est bien affirmée.

Après ce tutti orchestral, le violon entre sur la dominante et se manifeste par une cadence à découvert, soutenue de quelques accords et une *réexposition* se fait entendre.

Elle retient les parties A_1 et A_2, et B_2.

A_1 est réexposé quasi identiquement par l'orchestre, tandis que le violon exécute quelques broderies ou courts commentaires (par ex. mes. 111) où la virtuosité commence déjà à réclamer ses droits.

A_2 commence semblable à lui-même et est tout d'abord laissé à l'orchestre. Bientôt le soliste (mes. 126) prend la parole et développe le thème (3) en affirmant un passage au ton de la dominante qui s'exécute principalement par un long trille sur la dominante (Mi) de ce ton (la Maj.).

Sur ce trille les bois font entendre (7), lequel est à la fin du trille repris d'abord par le soliste à découvert, puis par l'orchestre (violons, puis hautbois et clarinette) tandis que le solo se livre à une virtuosité qui n'est jamais gratuite et reste hautement musicale.
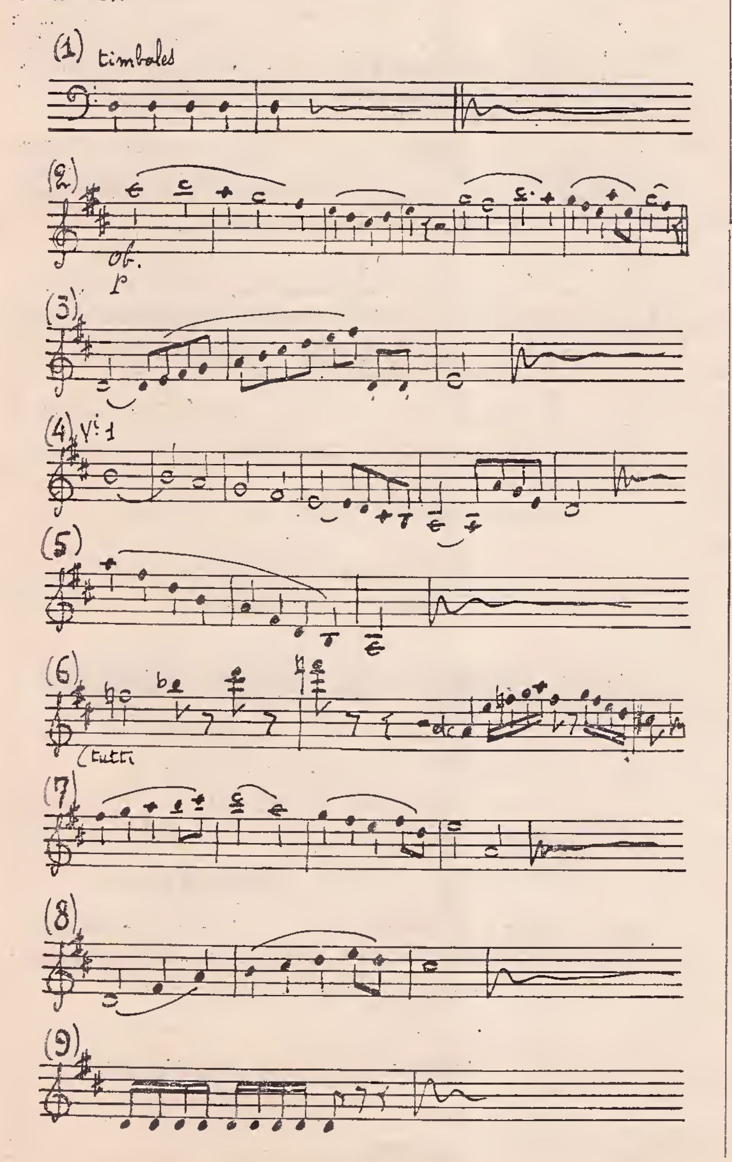
On voit réapparaitre le thème (1) à l'orchestre (mes. 166 - mes. 168) et le thème (8) qui se développe sous de nouveaux traits du soliste pour aboutir à un nouveau trille (du violon) tandis que le thème (1) est développé avec insistance. La dominante du ton de la Majeur étant atteinte par le trille, les bassons, clarinettes et hautbois s'en emparent et sur de longues tenues le soliste affirme le ton de la Majeur par des traits particulièrement brillants.

Une cadence rompue amène le ton et un accord de fa Majeur qui évite l'impression terminale un peu froide et trompeuse de conclusion définitive qu'eût amenée une cadence parfaite.

On peut considérer que l'exposition et la réexposition, auxquelles ont participé autant le soliste que l'orchestre, se terminent ici.

Les différentes divisions que nous proposons sont habilement apparentées : par ex. A_2 et B_1 ont un point commun : le motif (9) qui accompagne (3) [dans A_2] et (6) [dans B_1]. D'autre part la fin de (6) semble ramener tout naturellement le thème (1) qui dans B_2 va dialoguer avec le thème (7).

Retenons que B_1 (sur le thème 6) n'est pas utilisé dans la réexposition exécutée par l'orchestre et le soliste (mes. 89 à 223).



Nous pouvons résumer tout ce premier fragment de la façon suivante :

Exposition par orchestre seul aboutissant à la tonalité initiale de Ré Majeur.

A_1 - thèmes 1 - 2 - 4	
A_2 - thèmes 3 - 5	Ré Majeur
B_1 - thèmes 6 - 9 - 1	de Si bémol Majeur à
B_2 - thèmes 7 - 1 - 8	Ré Majeur

Réexposition - Solo et orchestre aboutissant à la dominante.

Cadence du soliste sur la dominante du ton initial.

A_1 - Identique à l'orchestre.

A_2 - modifié et développé par le soliste dès la mes. 126, modulant à la dominante (la Majeur).

B_2 - exposé dans le ton de la dominante, jusqu'à une modulation inattendue en fa Majeur qui, ramenant le thème (6), amorce le développement.

Développement.

Tout d'abord exclusivement exécuté par l'orchestre, il reprend B_1 et B_2 presque identiquement à eux-mêmes, mais à la quinte supérieure pour aboutir au ton de *do Majeur* amené par la dominante (sol) sur laquelle le soliste entre à nouveau. Il reprend la cadence du début dans ce nouveau ton, la modifie, puis développe avec l'aide de l'orchestre, A_1 et tout d'abord le thème (2). Mais c'est surtout le thème (1) qui, clamé tout à tour par les cors et les trompettes, a le rôle le plus important.

De nombreux traits de virtuosité amènent enfin dans le ton initial la réexposition.

Réexposition.

Elle se fait d'abord par A_1 (thèmes 1 et 2) avec une ampleur orchestrale qui tout en faisant entendre la même chose qu'au début, semble apporter quelque chose de nouveau.

A_2 est ensuite réexposé avec l'aide du soliste qui apporte des développements nouveaux et affirme cette fois la tonalité initiale. Le trille de la mesure 143 est à nouveau entendu, mais sur la dominante de ré Majeur et c'est dans ce ton que B_2 (thèmes 7, 8) est réentendu. La tonalité de Ré Majeur semble réclamer une conclusion. Une coda apporte un élément de surprise.

Coda.

Se fait par un passage à la tonalité de si bémol Majeur et à l'exposé de B_1 tel qu'il a été entendu au début (thème 6).

La mesure 510 prévoit sur la dominante de Ré (la) une cadence. Enfin (7) et (8) partagés entre le soliste et l'orchestre offrent la matière d'une conclusion tour à tour émouvante et brillante.

2e MOUVEMENT.

Forme thème et variations.

Le thème (1) est exposé par l'orchestre seul (cordes en sourdine) (mes. 1 à 10).

1re Variation (mes. 11 à 20).

Exécutée par le soliste qui brode des commentaires expressifs (sous forme d'arpèges principalement) tandis que le thème est exposé tour à tour par les cors, les cordes et surtout la clarinette.

2e Variation (mes. 21 à 30).

Les cordes soutiennent le basson qui expose le thème

tandis que le soliste commente par des traits plus chargés terminés par une gamme brillante de sol Majeur.

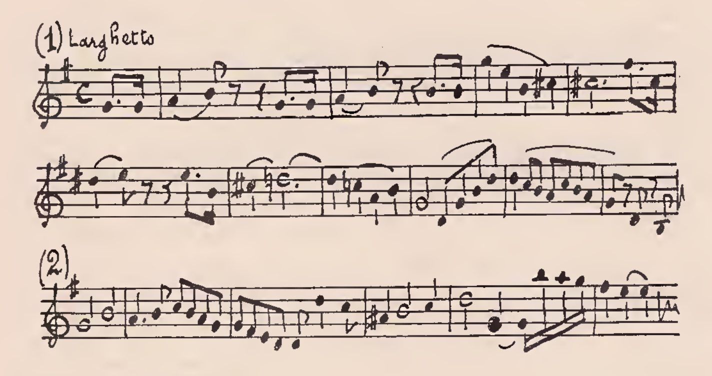
L'orchestre seul réexpose le thème comme au début en ajoutant aux cordes des effets d'écho exécutés par les bois (cl. et bassons) et les cors (mes. 31 à 40).

3e Variation (mes. 40 à 92).

Après une cadence (mes. 40 à 45) où l'on peut reconnaître la variation très libre de la tête du thème principal, le soliste aboutit à un motif (2) nouveau qui peut toutefois répondre au principe de la grande variation où le thème est plutôt étendu et développé que varié. Le thème se retrouve nettement, syncopé, à la mesure 58.

Le motif (2) réapparaît à la mesure 70 et l'on peut hésiter entre une nouvelle variation ou la conclusion de la 3e.

L'orchestre seul (mes. 89) reprend pour lui seul le thème *ff.* et amène une nouvelle cadence au soliste, lequel enchaîne sans interruption avec le final.



3e MOUVEMENT.

Forme classique du *Rondo*.

Refrain mes. 1 à 45 (thème 1).

1er Couplet mes. 46 à 92 (thème 2), module à la dominante.

Refrain mes. 93 à 126 (thème 1).

2e Couplet mes. 126 à 173 (thème 3), nouveau, en sol m.

Refrain mes. 174 à 219 (thème 1).

3e Couplet mes. 220 à 279 (thème 2), identique au 1er, mais dans le ton initial.

Cadence (mes. 279).

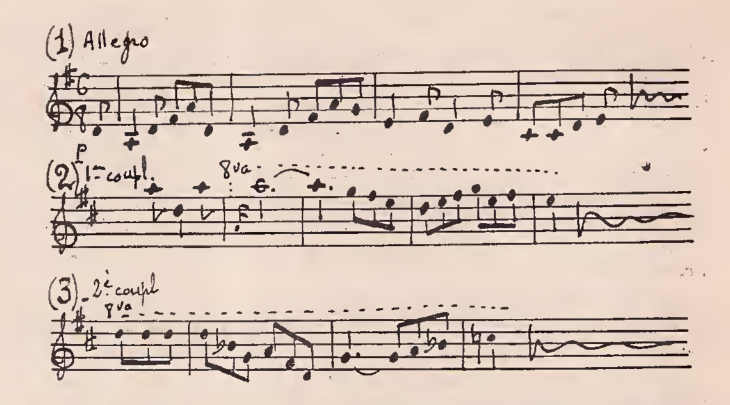
Coda 280 à la fin (thème 1).

Une remarque : le 1er couplet et le 3e couplet sont identiques, mais tandis que le premier module dès le début à la dominante et est exposé dans ce ton, le 3e couplet reste dans le ton initial.



N.-B. — L'audition intégrale de ce concerto ne peut se recommander que pour des classes particulièrement douées. Toutefois on peut attirer l'attention d'un auditoire moyen sur la beauté de certaines phrases musicales : surtout le thème (7) du 1er Mouvement et la phrase (2) du 2e Mouvement.

L'analyse détaillée n'est pas indiquée pour les classes (obligatoires) d'histoire de la musique (3es), mais peut intéresser les classes facultatives de philosophie.



AVIS ADMINISTRATIFS

Paiement de l'indemnité de résidence aux fonctionnaires en congé pour raisons de santé

La circulaire n° 407 F.P. et Fl-34 du 7 mai 1958, Fonction Publique Budget, parue au *B.O.E.N.* n° 21, 1956, page 1.703, a résolu d'une façon équitable et bienveillante la question de l'attribution de l'indemnité de résidence aux fonctionnaires en demi-traitement.

Désormais, qu'il s'agisse d'un congé de maladie ordinaire, d'un congé de longue durée ou d'une mise en disponibilité rémunérée, *la totalité* de l'indemnité de résidence sera versée au fonctionnaire en demi-traitement.

(Circul. du 16-12-58 - *B.O.E.N.* n° 47 (25-12-58).)

Henri Duparc : Mélodies (1)

par A. GABEAUD

ANALYSE

I. L'Invitation au voyage (Baudelaire : Les Fleurs du Mal).

Sur les 3 strophes de la poésie de Baudelaire, Duparc n'a retenu que la 1re et la 3e. Il réalise une véritable rencontre de pensée et d'expression dans ce petit chef-d'œuvre. Composé vers 1870, édité en 1872, orchestré en 1875. *Forme :* 2 couplets avec petit refrain, ne module pas malgré les harmonies et quelques rares changements.

1er *Couplet* sur une double pédale : tonique-dominante (1).

La mélodie retombe toujours sur la Dominante; au piano : batteries, à l'orchestre tremolos donnant une impression d'accords tenus. La double pédale est au grave, dessus les accords changeants forment comme des rayons ou des ombres mouvantes, effet très nostalgique.

REFRAIN (mes. 32) : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté ». La voix récite sur la tonique, puis sur la dominante, enveloppée d'une descente chromatique d'accords larges sur la pédale immuable : tonique-dominante.

2e COUPLET (mes. 40) : « Vois, sur ces canaux... » quelques changements : la double pédale s'interrompt (mes. 50) pour laisser sortir un dessin mélodique déjà entendu à la voix au 1er couplet, pendant que le chant est une nouvelle ligne en contrepoint, pour aboutir au ton de la dominante avec une cadence parfaite (dom. ton.) du nouveau ton (sol. maj.), mes. 57. Il ne reste que des arpèges aigus, très légers, comme irréels (mes. 58). « Les soleils couchants... » puis, tout revient peu à peu au ton, cette fois majeur, avec une grand crescendo qui amène un brusque retour de la double pédale à la basse... Les arpèges s'adoucissent et voici le refrain (en maj.).

REFRAIN (mes. 75). « Là tout n'est qu'ordre » comme la 1re fois, mais accompagné encore par les harpes, le motif de la mes. 50 traverse les arpèges par deux fois, comme un souvenir; ...les arpèges s'élèvent, s'amenuisent, ralentissent pour s'éteindre et s'éloigner peu à peu.

II. Sérénade Florentine (Jean Lahors - Dr Cazalis) composée en 1880.

Malgré l'armure de clé, un ré bémol obstiné met cette mélodie dans un 7e mode grégorien (majeur sans sensible). *Forme :* 2 couplets, le 2e un peu différent contient, à l'accompagnement, un développement des motifs (3) du 1er.

1re STROPHE : (1er couplet), accompagnée en accords syncopés descendants de l'aigu pour s'immobiliser dans le registre moyen. Des motifs brefs avec un 7e degré abaissé apparaissent, donnant une impression très irréelle. La voix (2) s'élève au-dessus.

On module vers la dominante, une pédale (ton. dom.) rétablit le ton, toujours avec son 7e degré abaissé.

2e COUPLET : « Elle s'endort », plus animé; à l'accompagnement, il développe les éléments du 1er couplet (accords) et surtout les dessins mélodiques (3). La mélodie vocale est tout autre, elle module et retombe au ton; le motif (3) revient pour conclure et reste en suspens sur la dominante.

III. La Vague et la Cloche (François Coppée).

Composée en 1870-71, éditée en 1872, orchestrée en 1875, cette *Scène dramatique* illustre la parabole philosophique de F. Coppée en s'attachant surtout au côté pittoresque : mouvements de vagues, tempête, glas obstiné, angoisse... De ceci, découle sa division en 4 parties :

1° EXPOSITION DU SONGE avec le rythme de la mer (4). La voix déclame (mes. 5).

On ne module qu'à la mesure 24 « L'Océan me crachait ses baves ». Accompagnement très descriptif, avec ses montées et ses sifflements.

2° RECIT (mes. 40) « Puis, tout changea... » Arrêt sur un accord de 7e diminuée. Il ne demeure qu'un grondement aux basses... la barque s'effondre avec une descente chromatique, tremolos et arrêt... (mes. 57-58).

3° La CLOCHE (mes. 59). Evocation à l'accompagnement par un motif obstiné (5) lourd et grave (cuivres à l'orchestre). « Et, j'étais seul... » Le grondement s'affirme sur le glas de plus en plus fort et entouré d'agogique.

4° REFLEXION (mes. 79). L'interrogation anxieuse (mes. 82). « Pourquoi n'as-tu pas dit ?... » est traitée en mélodie avec des rappels des motifs du début sur une pédale de dominante (comparer les mesures 82, 83 et 15). L'entourage toujours mouvementé est plus calme. Quelques mouvements de basse et, après la voix, la Coda ramène le motif de « la barque » et celui (5) de la cloche, s'éloignant peu à peu.

IV. Extase (Poésie de J. Lahor).

Composé vers 1878, écrit (d'après une déclaration de l'auteur) exprès en style wagnérien de Tristan. Le poème court, un peu « décadent » se prête très bien aux raffinements chromatiques dont la déclamation est entourée. C'est une rêverie, *forme-lied* (A-B-A').

A) *Introduction* instrumentale sur une quarte et sixte de dominante avec un mouvement chromatique. Le ton ne s'impose pas, on reste dans le vague. Le chant (mes. 10) n'entre pas dans le ton (6). Les nombreuses altérations n'y aident pas. Le ton ne s'affirme qu'à la mes. 18;

B) mes. 18. « Mort exquise », les altérations arrivent vite, et ce court passage ramène le début (mes. 25);

A') Retour de l'introduction instrumentale avec la mélodie qui plane.

La voix reprend mes. 34, et une coda instrumentale commente et termine ce lied.

V. Phidylé (Leconte de Lisle).

1res esquisses : 1876, forme définitive et orchestration (1882). Dédié à Ernest Chausson, son ami.

Forme : *couplets et refrain* plutôt court « Repose ô Phidylé ». Musique très calme avec de beaux élans expressifs s'incorporant parfaitement au classicisme du poète.

1er COUPLET : *Exposition* (7) : sur des accords réguliers, tranquilles, peu d'altérations (la tonique fait partie

---

(1) Voir E.M., n° 54 de janv. 59.

de tous les accords et donne cette impression d'immobilité dans la chaleur estivale).

REFRAIN « Repose, ô Phidylé », sur une modulation à la tierce inférieure (mes. 11), très calme avec sa pédale de dominante et son balancement de croches, se continue musicalement sur le début de la 2ᵉ strophe.

2ᵉ COUPLET « Midi sur les feuillages », d'abord prolongement modulant du refrain (mes. 16); l'agitation gagne peu à peu et le couplet musical précise son individualité (mes. 22) avec les triolets « Par le trêfle et le thym ». Les modulations successives (mes. 23 à 40) font alterner les ombres et les lumières, sans s'imposer.

2ᵉ REFRAIN (mes. 41) au ton, plus long (la phrase littéraire est répétée). *a*) au ton; *b*) avec des altérations; *c*) sur une pédale de dominante et un dessin expressif (mes. 49) qui reviendra. Il paraît conclure par des frémissements mais prépare le 3ᵉ couplet.

3ᵉ COUPLET (mes. 56) « Mais quand l'astre incliné ». Très belle phrase musicale lumineuse; l'accompagnement répond à l'ardeur du chant avec une phrase mélodique grandissant en intensité, s'élève et regagne le ton. Plus de refrain, mais (mes. 68) un commentaire instrumental prolonge l'expansion mélodique avec le souvenir du refrain; et, sur les accords derniers, reparaît le dessin de la mesure 49. L'orchestration est très chaleureuse et très belle avec ses frémissements de cordes.

VI. **Le Manoir de Rosemonde** (Robert de Bonnières).

Très romantique, on y sent le souvenir de Schubert (Le Roi des aulnes), composé en 1879, orchestré en 1913. *Trois strophes* sur un rythme obstiné (galop de cheval) qui parcourt toute la pièce. Les 2 premières strophes, véhémentes sur une mélodie saccadée, la 3ᵉ plus lente, en récitatif.

1ʳᵉ STROPHE : D'abord le rythme (8). Puis, le chant (mesure 4) : « De sa dent soudaine et vorace ». A la basse un dessin monte, menaçant (comme chez Schubert). Arrêt brusque (mes. 9). On repart : rythme plus serré (mes. 10). Chant (mes. 13), nouvel arrêt et conclusion sur la tonique (mes. 18).

2ᵉ STROPHE. Le rythme continue, les montées se rapprochent et on module. Conclusion sur la tonique.

3ᵉ STROPHE. Morcellement du rythme qui s'alourdit (mes. 33). La voix déclame. Mes. 41, accords très lents, modulants. Retour au ton avec des fragments des montées (mes. 48), la voix s'arrête et l'instrument conclut avec le rythme de chevauchée.

VII. **Lamento** (Théophile Gautier).

Une des plus connues du recueil, cette mélodie est tout à fait romantique (de 1883). *Trois strophes,* les 2 premières à peu près identiques, la 3ᵉ très agitée et très différente.

A) 1ʳᵉ STROPHE « Connaissez-vous la blanche tombe? » Un motif harmonique (9) (mes. 1 et 2) commence et termine chacune des 2 strophes et servira de coda à la 3ᵉ. Le chant module et retombe sur le motif harmonique (9).

2ᵉ STROPHE : à peu près même musique.

B) 3ᵉ STROPHE (mes. 25). Accompagnement très agogique en batteries de doubles croches sur lesquelles se greffent des motifs fiévreux. Chant (mes. 2), déclamé : « Ah ! jamais plus... » Le récit aboutit à la formule (9), repart en modulant (tierce majeure et sixte) mes. 33 et revient brusquement au ton par une cadence tout à fait classique; l'agitation se calme et tout se termine avec le leit-motiv (9).

VIII. **Testament** (Armand Silvestre).

Cette mélodie a été refaite et remaniée entre 1875 et 1878 par l'auteur insatisfait qui la termina en 1883 et l'orchestra beaucoup plus tard en 1913.

C'est à la fois une *scène dramatique* et une *forme-lied.* Un leit-motiv (10) circule et se développe (v. mes. 2 et 3) sur l'agitation continuelle de l'accompagnement.

A) Orchestre avec son motif (10) spécial.

La 1ʳᵉ STROPHE du poème s'y superpose sans moduler, petit intermède instrumental (mes. 13) avec le motif (10).

B) mes. 17, 2ᵉ STROPHE, moins pessimiste; l'accompagnement se calme un peu; on module pour retomber à la tonique (mes. 29).

3ᵉ STROPHE (mes. 29) avec des syncopes; la voix est plus mélodique. Des accords suivis d'une modulation brusque qui ramène l'agitation et le motif à l'accompagnement (mes. 36 à 46). La voix déclame sur des montées chromatiques s'arrêtant à l'aigu sur une 7ᵉ diminuée (mes. 42-43).

A') 4ᵉ STROPHE : paroles de la 1ʳᵉ. Le ton est décalé, le leit-motiv (10) revient aussi (mes. 44) et avec le leitmotiv qui se développe, cette dernière strophe se déroule, peu différente de la 1ʳᵉ. L'orchestre conclut avec le motif (10) et des fragments de la mélodie chantée.

IX. **Chanson triste** (Jean Lahor).

Une des premières compositions de Duparc (1868), la plus populaire avec « L'Invitation au voyage » et peut-être la plus facile d'exécution. Duparc ne l'aimait pas beaucoup, et cependant elle dégage un charme indéniable, par son chant très souple, uniquement confié à la voix que soutiennent des arpèges incessants sur lesquels se greffent quelques courts dessins mélodiques.

Forme-lied sur les 4 strophes dont les 2ᵉ et 3ᵉ sont le centre. A) « Dans ton cœur ». Sur les arpèges, apparaissent de petits dessins (v. mes. 2 à 5) qu'il faut faire ressortir dans l'exécution. La mélodie, très calme, ne module pas.

B) 2ᵉ STROPHE (mes. 12) « J'oublierai », s'anime et module, à partir de la mes. 15 qui mène à la 3ᵉ mineure supérieure.

La 3ᵉ STROPHE (m. 20) reprend le ton initial à la dominante pour s'en écarter plus hardiment vers les tons lumineux. Les dessins se développent et deviennent phrase musicale. On revient au ton.

A') 4ᵉ STROPHE : rappelle la 1ʳᵉ avec quelques changements mélodiques (mes. 28). Les dessins accessoires s'effacent. La voix reste en suspens sur la dominante et la coda très douce, rappelle les motifs.

X. **Elégie.**

Sur une traduction du poète irlandais Thomas Moore. Composé en 1874. C'est une *scène dramatique* en 2 parties. Le ton ne s'affirme pas et les accords ou arpèges sont presque toujours surmontés d'appogiatures douloureuses.

A) DEPLORATION, très calme, presque récitée. Un dessin instrumental accompagne le chant qui s'élève, module et retombe (12).

B) ESPERANCE (mes. 27), plus animé et plus mélodique « Mais la rosée... ». Le Relatif majeur s'affirme dans l'accompagnement en arpèges qui conserve encore ses appogiatures. On module un peu et on retrouve le ton mineur initial, que vient éclairer une tierce majeure sur le dernier accord.

XI. **Soupir** (Poésie de Sully-Prudhomme).

Une des premières mélodies de Duparc (1868) .Très connue et souvent chantée. Les paroles sont tout à fait romantiques.

Forme-lied : A) Dès le début, sur une dom., un double motif descend (13) à l'accompagnement. La voix (13) commence (mes. 4), pas de modulation; les harmonies, malgré les chromatismes, vont de la dominante à la tonique.

B) 2e STROPHE : différente, plus passionnée et modulante, reste en suspens sur la dominante du relatif.

3e STROPHE : continue et s'élève en modulant encore. Une descente syncopée (mes. 29 et suiv.) accompagne le récit. « Mais ces pleurs... » sur une sous-dominante qui remonte en quarte augmentée pour : « toujours l'aimer », ce qui ramène la 9e dominante du ton.

A') Retour de la 1re *strophe* avec une conclusion un peu différente et la tierce majeure.

XII. **La Vie Antérieure.**

Poème de Baudelaire, mis en musique en 1884, orchestré vers 1913. Scène *dramatique* (ou Lied dramatique) en 4 parties.

1° EXPOSITION AU TON, avec « les portiques » solennels représentés par un large accord parfait étalé sans tierce au début de chaque mesure. Entre ces colonnes imposantes passent des dessins obstinés dans la monorythmie de l'accompagnement (14). La voix récite comme dans un rêve et conclut sur sa tonique.

2° « LES HOULES » (mes. 15), en mineur avec des rythmes contrariés qui mettent du mouvement; accompagnement tout à fait descriptif, revient au majeur, en s'élevant. Modulations éloignées très lumineuses sur la fin de la strophe (mes. 27 à 32). Dominante de sol.

3° EXALTATION (mes. 33 : en ut, une quinte en-dessous par rapport au passage précédent. On module, la voix s'élève en récit, puis redescend. (Remarquer à l'accompagnement, mes. 41 à 43, un dessin en canon rappelant un passage de « Faust » de Gounod, rencontre certainement involontaire, qui s'entend très peu dans l'ensemble.) Adoucissement et modulation ramenant au ton initial *en mineur*... le rêve ne se précise pas plus.

4° (mes. 47) FIN DE LA STROPHE : « Le secret douloureux » en mineur avec une ligne mélodique à l'accompagnement, sur des accords syncopés et une pédale grave de tonique. La voix s'arrête et laisse l'instrument commenter longuement en développant les chromatismes devenant phrase musicale sur les accords syncopés. La conclusion descend au grave dans la douceur.

XIII. **Au Pays où se fait la guerre** (Théophile Gautier).

Cette œuvre, datant de 1869, fut éditée en 1877, et orchestrée vers 1913.

Forme : *Couplets et refrain,* séparés par une ritournelle.

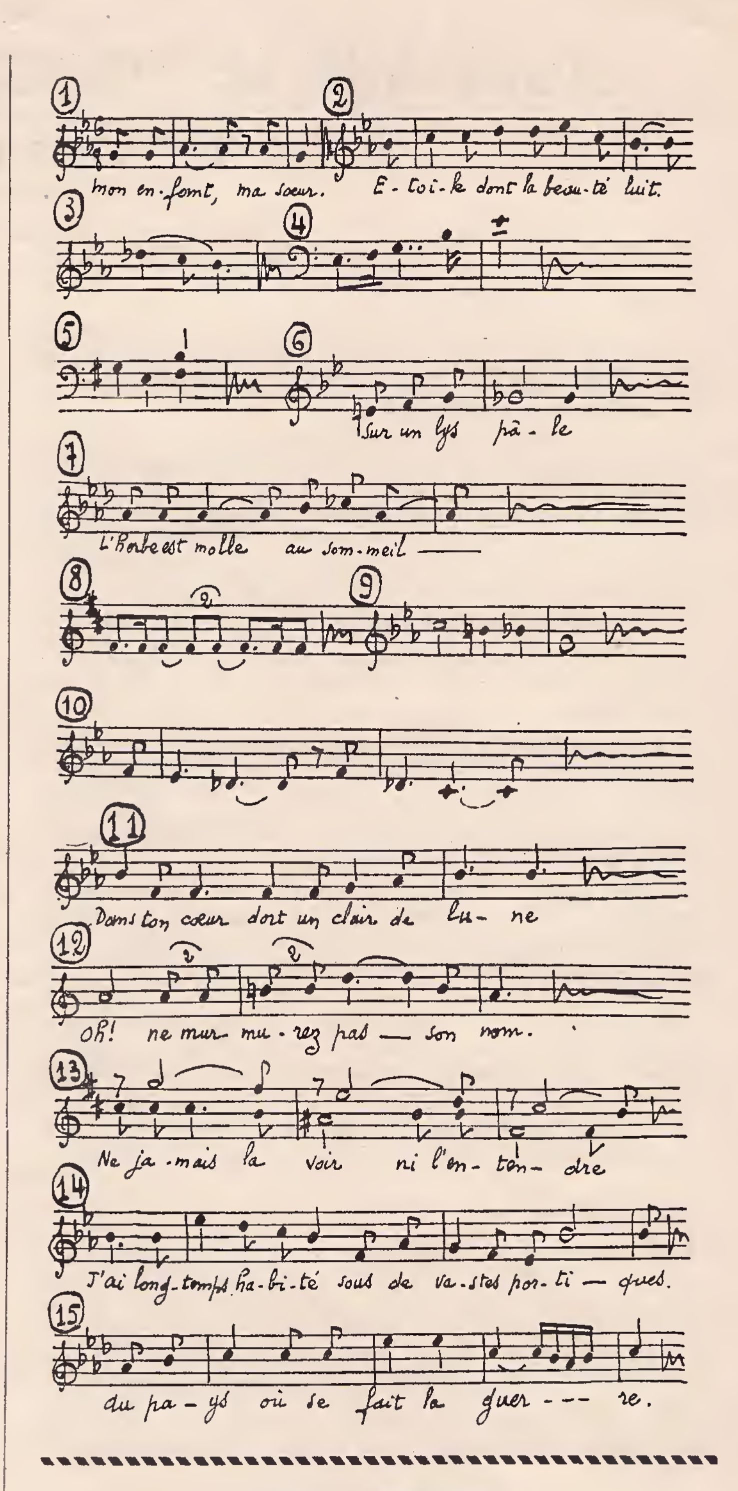
1er COUPLET très mélodique (15) : ne module pas.

Refrain (mes. 40) avec un sol bémol.

2e COUPLET (mes. 48) avec un accompagnement plus mouvementé et quelques changements. Refrain (mes. 86).

3e COUPLET : tout à fait différent et dramatique (mes. 94). Récit avec accompagnement traduisant l'agitation et la déception (mes. 108). Invocation aux vents du soir (mes. 113), s'anime jusqu'à la fin.

Refrain (mes. 131). L'accompagnement descend avec l'espérance, on reste sur la dominante en attente... La ritournelle termine cette jolie ballade.



ETUDE SUR LE VIOLON ET LES CORDES[1]

par Fr. CABOS et J. MAILLARD

Professeurs d'Education Musicale

FABRICATION DU VIOLON

En abordant la fabrication du violon et des instruments de la même famille, nous entrons dans le domaine de la *lutherie,* industrie bien française dont notre pays peut le plus justement s'enorgueillir.

Il existe plusieurs techniques de fabrication : les ateliers parisiens de lutherie artistique produisent des instruments parfaits en tous points, destinés aux professionnels et aux virtuoses, tandis que les ateliers artisanaux et les usines de Mirecourt, charmant village vosgien où la lutherie française prit naissance au XVII[e] siècle, nous livrent une production plus abondante et d'un usage plus courant.

Bois utilisés en lutherie :

Avant de détailler les différentes phases de la fabrication du violon, il importe de parler brièvement des bois utilisés en lutherie.

Le *sapin* fournit la table, la barre, les coins, les tasseaux, les contre-éclisses et l'âme. C'est le bois qui transmet le mieux les vibrations sonores. Le sapin le plus apprécié en lutherie vient de Bohême et est dénommé « *épicéa commun* ». Le bois âgé est le meilleur et doit sécher quatre ou cinq ans avant d'être utilisé.

L'*érable* fournit le fond, le manche, les éclisses et le chevalet. Sa qualité première est l'élasticité. C'est pourquoi on l'emploie pour faire les fonds qui ont à opposer une grande résistance mais doivent en outre pouvoir vibrer librement.

L'*ébène,* enfin, n'est employé que pour quelques accessoires à cause de sa dureté. Il ne joue aucun rôle sur la qualité du son. Il sert à façonner la touche, les filets, les chevilles, le cordier et le bouton.

La fabrication artisanale et artistique que nous aborderons maintenant peut se diviser en plusieurs phases.

1. Construction.

1. *Pose des coins et tasseaux.* — Ces pièces indispensables forment l'ossature du violon. Après avoir été taillées et limées, elles sont fixées à l'aide d'une goutte de colle sur un moule. Ce moule, qui a été construit à l'aide d'un modèle, établi souvent d'après un violon ancien, sert à supporter tasseaux, coins, éclisses, contre-éclisses et fond pendant la première partie de la fabrication de la caisse. Il est percé de huit trous qui laisseront le passage à autant de vis à tabler, pour maintenir les pièces collées et permettre le séchage.

2. *Préparation et pose des éclisses et contre-éclisses.* — Les éclisses, planchettes de sapin qui réunissent la table au fond sont au nombre de six. Chaque tasseau et chaque coin est le point d'arrivée et de départ d'une éclisse.

Après avoir été taillée aux dimensions voulues, chaque éclisse est ployée à l'aide du fer à ployer, outil que l'on chauffe et fixe au bout de l'établi. Cette opération très délicate nécessite de constantes vérifications pour que la courbure obtenue corresponde bien à celle du moule.

Le luthier colle alors les éclisses ployées sur les tasseaux et les coins. Quant aux contre-éclisses qui sont deux rubans de sapin doublant les éclisses à l'intérieur de la caisse du côté de la table et du fond, elles se préparent et se collent comme les éclisses.

3. *Ebauchage de la table et du fond.* — Sur les planches destinées à la table et au fond, le luthier trace le contour du futur violon. Il les découpe à la scie à chantourner, puis, attaque le bois à la gouge afin de donner à la planche sa forme voûtée. Là encore, de nombreuses vérifications s'imposent car le moindre éclat enlevé en trop suffirait à gâcher l'œuvre.

4. *Le filetage.* — Le filet actuel, héritier des superbes travaux de marqueterie qui ornaient les instruments à cordes du XVI[e] au XVIII[e] siècles est très sobre. Il se compose de trois brins, deux brins d'ébène encadrant un brin de bois blanc. Il sert à consolider les bords, à souligner les contours et à limiter la caisse sonore.

A l'aide du traçoir à fileter, le luthier trace l'entaille qui recevra ensuite le filet qui y sera collé.

5. *Achèvement des voûtes et mise d'épaisseur.* — Les bords du violon étant terminés, le luthier achève les voûtes du fond et de la table qui ne sont qu'ébauchées, puis creuse à la gouge une gorge qui, à une certaine distance du bord, doit s'harmoniser avec la saillie de la voûte.

Il faut alors creuser la face intérieure des tables afin de lui donner l'épaisseur voulue, opération très importante, car, c'est de l'épaisseur du bois que dépend la qualité du son.

6. *Collage du fond.* — Le fond terminé est mis en place sur le moule et collé sur les éclisses où il reste maintenu pendant le séchage à l'aide de vis à tabler.

7. *Taille des f - collage de la barre.* — La table n'est pas encore achevée. Le luthier doit y percer les *f,* qu'il découpera au canif après en avoir dessiné les contours d'après un modèle, et coller intérieurement la barre. Rappelons que cette pièce de sapin s'adapte à la table longitudinalement sous le pied gauche du chevalet. Elle tend à opposer de ce côté une résistance à l'affaissement des voûtes tout en renforçant grâce à son élasticité la sonorité des basses.

8. *Démoulage et tablage.* — Avant de fixer la table terminée, il faut enlever le moule auquel est encore attachée la majeure partie du violon. Le luthier collera ensuite son étiquette dans le sens de l'*f* de gauche, et pour fixer la table, procédera comme pour le fond.

9. *Confection du manche et de la touche.* — Il faut alors confectionner le manche et l'adapter à la caisse du violon qui est achevée. Après avoir donné au manche les dimensions et la forme requises, le luthier sculpte la volute, puis, procède à la fabrication de la touche d'ébène.

10. *Enclavement du manche.* — Le luthier fait une encoche de 6 mm dans le tasseau qui recevra le manche, puis, il y ajuste le manche dont le pied doit légèrement dépasser de la table.

Il vérifie alors avec précision le renversement, c'est-à-dire la pente en arrière du manche. Cette position rend le jeu plus facile lorsqu'il faut recourir au démancher et de plus, donne aux cordes un angle qui influe sur la sonorité.

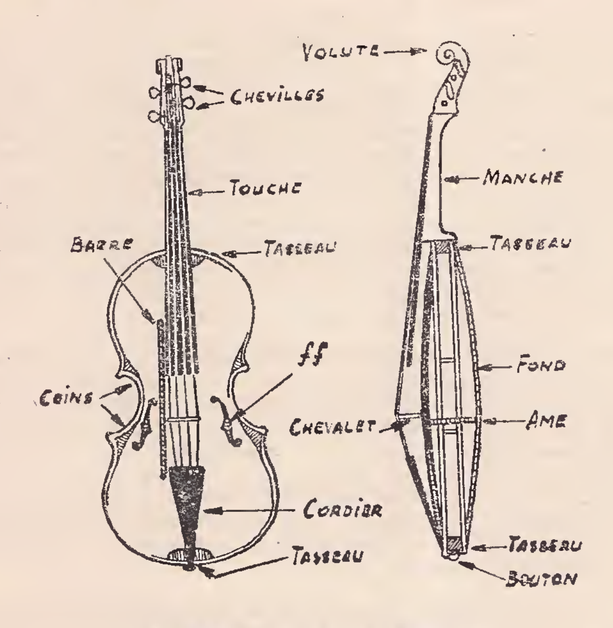
---

(1) Voir E.M. n[s] 52 et 54 de nov. 58 et janv. 59.

Il faut encore placer les deux sillets en ébène. L'un se place en haut du manche, et l'autre, destiné à recevoir la corde d'attache du cordier, se place en bas de la caisse dont il épouse le contour.

L'instrument est alors prêt à recevoir son vernis.

Il est « en blanc ».



VERNISSAGE ET MONTAGE

1. *Vernissage.* — Nous n'entrerons pas ici dans toutes les considérations plus ou moins fantaisistes et dans les secrets plus ou moins mytérieux qui entourent les vernis des violons anciens des maîtres de Crémone et qui ont captivé le grand public.

Nous nous bornerons à dire que le vernissage a deux buts : protéger le bois et contribuer à la qualité du son.

Il existe deux sortes de vernis. Le vernis à l'alcool sèche rapidement, mais on lui préfère, dans la facture artistique, le vernis à l'huile qui donne de plus beaux résultats.

Il faut appliquer plusieurs couches de vernis. Leur nombre va parfois jusqu'à douze ou treize. La première qui consiste en un enduit de colle claire, s'appelle encollage. A partir de la troisième couche, le luthier incorpore un colorant au vernis. Lorsque la dernière couche est sèche, l'instrument doit reposer pendant quelques mois.

2. *Montage : les chevilles, le bouton et le cordier.* — Les quatre chevilles qui sont en général en ébène, sont ajustées dans les trous percés à leur intention dans le chevillier.

Le bouton est fixé dans un trou percé dans le tasseau du bas. Le luthier y attache le cordier à l'aide d'une corde de boyau.

3. *Façonnage et pose de l'âme.* — Cette petite pièce de bois cylindrique qui relie la table du fond en arrière du chevalet a pour but de résister à la tension des cordes sur le chevalet, tout en renforçant la sonorité de l'instrument, particulièrement à l'aigu.

Elle est introduite dans la caisse par l'*f* de droite à l'aide de la pointe aux âmes. La place de l'âme peut être modifiée au gré du luthier et de l'exécutant.

4. *Pose du chevalet et des cordes.* — Le luthier pratiquera, dans le chevalet, les encoches destinées à recevoir les cordes, après avoir posé cordes et chevalet, et pourra enfin écouter le timbre de l'instrument qu'il aura façonné avec tant de soin et d'habileté.

Avant de clore ce chapitre sur la fabrication des instruments à cordes, il convient de mentionner les procédés de facture industrielle qui se pratique conjointement à la facture artisanale, à Mirecourt, berceau de la lutherie française.

Nous y trouvons plusieurs usines de lutherie d'où sortent par centaines, des instruments de série, fabriqués à la chaîne et d'après des procédés techniques modernes, tels que le gaufrage des tables et fonds au four.

Ces instruments de série ne peuvent en rien se comparer au violon d'artiste; mais, ils servent à alimenter le marché en instruments moyens et honnêtes, toujours nécessaires pour les débutants et contribuent ainsi au rayonnement de la lutherie française.

AVIS A NOS LECTEURS

Nous vous avons évité jusqu'à ce jour les augmentations que nous subissons depuis quelques mois. Mais hélas ! depuis le 1er janvier, ces augmentations (papier, impression, tarifs postaux portant, par exemple, le prix d'envoi d'un numéro de Fr. 2 à Fr. 5) sont telles qu'elles nous obligent, à notre très grand regret, à partir du 1er FEVRIER 1959, à porter nos tarifs aux chiffres suivants :

France et Communauté : Fr. 1.400

Etranger .... : Fr.1.600

Les prix de vente au détail sont inchangés.

Nous faisons appel à l'obligeance de nos lecteurs pour qu'eux-mêmes appliquent cette hausse inévitable aux numéros restant à courir sur leur abonnement. Qu'ils veuillent bien nous en faire parvenir le montant par un versement à notre compte courant postal 1809-65 Paris.

Nous les en remercions vivement à l'avance.

L'Education Musicale.

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est rédigée en *rouge* et porte l'indication 2-59 ou *février*, votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de fr. 1400 (fr. 1.600 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours déplaisant et onéreux.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par J. CHAILLEY

S'il fallait choisir, parmi les nouveautés, celle qui apporte le plus de « nouveauté » à la musique, mon choix ne s'arrêterait pas sur l'une des grandes productions publicitaires de la saison, mais sur ce modeste petit 25 cm des « Fiori musicali » d'ERATO consacré à la *Sonate en sol majeur* et à 6 *Polonaises* de W. FRIEDEMANN BACH, qui bouleverse toutes les données reçues sur la chronologie des styles. S'agissait-il, comme jadis le « cas Rust » qui mit d'Indy en fâcheuse posture, d'une... imposture ? Non pas ; en 1950 déjà j'avais, dans le n° Bach de la R.I.M., d'après le très authentifié manuscrit du Conservatoire, publié le fac-similé autographe d'une Polonaise inédite stupéfiante par le modernisme de son harmonie. Certaines des six ici réunies — notamment celle qui commence la deuxième face — ne lui cèdent en rien. C'est, vers 1760, d'un romantisme digne de Chopin. Quant à la Sonate, écrite du vivant même du père, entre 1730 et 1740, à ce que nous dit sur la pochette Carl de Nys, expert en la matière, elle pourrait être d'un Bach qui aurait entendu Mozart — si Mozart n'avait attendu encore une vingtaine d'années avant de naître, et vingt-cinq ans encore pour risquer des modulations aussi audacieuses que celles qui ouvrent la sonate de Friedemann... Ce disque doit faire date, et il faut remercier Nadia Tagrine de nous avoir procuré la joie de l'entendre (ERATO, EFM 42048).

Voulez-vous encore une autre surprise ? Prenez ce petit 17 cm de LUMEN (LD. 1-431 où Michel Sénéchal présente 5 *mélodies inédites* écrites par ROSSINI vers 1857, alors qu'on croyait sa plume définitivement aride. Trois d'entre elles sont anodines, comme l'indique curieusement un de leurs titres ; mais deux, la première et la dernière, nous révèlent un aspect inattendu de l'auteur du Barbier, sensible et presque profond. La première surtout, intitulée *Arietta all'antica ;* elle se veut peut-être un pastiche, mais qu'importe ?

Poursuivons la quête des curiosités. Répondriez-vous du premier coup à la « colle » suivante : « Qu'a écrit BERLIOZ pour violon et orchestre » ? A supposer que le titre en soit connu, avez-vous jamais entendu « *Rêverie et caprice* » ? Postérieure de cinq ans à Harold en Italie, c'est cependant une œuvre fort intéressante, dont nous devons la révélation à Aaron Rosand chez VOX (PL. 10470). Sur le même disque, des « chevaux de bataille », de la *Havanaise* de SAINT-SAENS à *Tzigane* de RAVEL, en passant par le *Poème* de CHAUSSON — interprété peut-être de façon plus violonistique que musicale — mais du « beau violon ».

Après la révision de nos connaissances, voici leur enrichissement. Au disque (VSM FALP. 486) nous devons de connaître désormais en France la belle et émouvante *Missa brevis* de KODALY, dite « tempore belli » ; elle fut en effet écrite en 1944, d'abord pour orgue, puis orchestrée pendant le siège de Budapest, et son aspect parfois déchirant témoigne des circonstances dramatiques de sa composition. Nulle recherche ésotérique, une harmonie simple et directe, de grands mouvements larges et efficaces, des cris déchirants (comme dans la Messe de Gran de Liszt, le drame de la Passion commence dès l'*Incarnatus est*) aboutissant au dramatique *Dona nobis pacem* auquel le contexte de l'œuvre donne sa signification la plus poignante. Très belle œuvre (malgré quelques faiblesses, surtout aux endroits de jubilation « tempore belli », le cœur n'y est pas). On ne devra pas désormais la négliger dans l'histoire de la musique religieuse de notre temps.

Nous accorderons aussi grande importance à l'édition de la *Symphonie de Chambre* qui manquait jusqu'alors à la discographie de SCHONBERG (VOX PL. 10.460). Œuvre capitale pour la compréhension de l'évolution de son auteur (voir dans une récente *Education Musicale* notre essai d'explication : *Qu'est-ce que le dodécaphonisme*), elle fournit la clef de bien des problèmes concernant la musique contemporaine. La *Nuit Transfigurée,* qui figure au verso, et qui, elle, ne soulève aucun problème de langage, a en soi son intérêt comme l'un des rares poèmes symphoniques écrits pour musique de chambre, car l'orchestration est ultérieure : l'original fut composé pour sextuor à cordes. Belle interprétation par Jascha Horenstein.

On a beaucoup parlé de l'enregistrement, aux Invalides — cadre pour lequel il fut conçu — du *Requiem* de BERLIOZ par Hermann Scherchen (VEGA C 30 A 189-190). Réalisé avec des moyens exceptionnels, le disque est superbe. Je regrette toutefois de n'avoir pu entendre sa version stéréophonique, car c'est là le type même de l'œuvre pour laquelle cette nouvelle technique est capable de réaliser des merveilles, et ceux qui ont pu l'entendre m'affirment que ces merveilles sont réalisées. On les croit sans peine à l'écoute du disque « en plat ».

On signalera aussi la curieuse et intéressante *Messe des Piroguiers* d'Eliane BARAT, créée jadis par l'Alauda et enregistrée aujourd'hui par les excellents Petits Chanteurs de Saint-Laurent. Ecrite sur des thèmes authentiques africains dont l'harmonie respecte scrupuleusement l'échelle, elle présente cette particularité d'être accompagnée de « tam-tam parlant », traduisant en langage tambouriné de l'Oubangui l'essentiel des paroles. L'auteur, alors femme de l'ethno-musicologue bien connu Herbert Pepper, a vécu longtemps en A.E.F. : d'où un accent d'authenticité que l'on trouve rarement dans les œuvres « écrites » de ce genre (ERATO, LDEV. 2019).

Les Invalides sont à l'honneur. On sait que son bel orgue, dont la construction initiale remonte à 1679, mal restauré en 1851, et tombé en triste état, vient d'être solennellement inauguré après une restauration effectuée de 1955 à 1957. Un disque — témoin de la cérémonie — est publié par ERATO (LDE. 3082). Réalisé sur place, c'est un document irremplaçable, non seulement pour les échos qu'il apporte de l'imposante manifestation, mais aussi par les douze improvisations de Marcel Dupré. Fixer les improvisations des grands maîtres de cette technique, n'est-ce pas là l'une des tâches essentielles du disque? Que ne donnerions-nous pour posséder les improvisations de Bach, de Mozart, de Liszt ou de Franck ? Or nous n'avons, si je ne m'abuse, qu'un court 25 cm 78 tours de Vierne et il est inconcevable que ce soit là le premier document durable de Dupré, qui a porté cet art au sommet de la perfection. La marche triomphale de Vierne est caractéristique d'un style de cérémonies qui a joué un rôle important dans l'histoire musicale. Et la suite du disque nous vaut le plaisir de saluer en Bernard Gavoty, titulaire de l'orgue, un musicien accompli, dont le talent d'organiste authentifie sa réputation de critique.

*
**

Puis voici les œuvres anciennes dont le disque enrichit notre connaissance. En premier lieu une belle *messe d'orgue* de LEBEGUE (LUMEN) où il est dommage que le plain-

chant de liaison en style XVIIe soit si complètement raté — on sent que les interprètes l'exécutent à contre-cœur, par un compromis amorphe qui se répercute jusque sur la justesse — une *messe* de PHILIPPE DE MONTE, encastrée dans un ensemble liturgique (grégorien et pièces d'orgue du XVIe S.) qui lui restitue son ambiance intégrale (LUMEN AMS 5); dans la collection grégorienne des moines de Beuron, on est heureux d'inclure désormais les fameuses « acclamations carolingiennes » du *Christus Vincit* — leur caractère populaire s'accommode mal du style solesmien — bien couplées avec le *Te Deum* (ARCHIV 37 III). Toujours dans les précieux 17 cm d'ARCHIV, on s'arrêtera avec un ravissement très moderne devant les audaces du « far stupire » de GESUALDO et de ses *madrigaux* (37.141); l'orgue allemand de la fin de la Renaissance est illustré par ARNOLD SCHLICK et J. BUCHNER joués sur un ravissant instrument d'époque (37.170), et le fameux « *Combat de David et Goliath* » du prédécesseur de Bach à St-Thomas, KUHNAU, curieusement intitulé « Sonate », gagne beaucoup à être présenté avec ses titres parlés; ceux-ci sont naturellement en allemand, mais on les traduira facilement (37.014).

Mais, puisque nous parlons de pièces descriptives commentées, nous signalerons avec une insistance particulière cette curiosité si amusante, qui captivera l'attention des jeunes élèves, qu'est *l'Opération de la Taille* de MARIN MARAIS, description en musique d'une opération chirurgicale au temps de Diafoirus. Les rubriques descriptives — authentiques — sont lues avec infiniment d'esprit par Maurice Jacquemont, de même que celles du *Combat Naval* de MICHEL CORRETTE, et les instruments anciens du groupe de Roger Cotte y font merveille. C'est le disque-type à recommander aux professeurs de 6e ou de 5e (PATHÉ DTX. 248).

Voici maintenant des œuvres modernes rarement entendues : la haute et belle *Sonate pour violoncelle et piano* d'ARTHUR HONEGGER, l'un des sommets de sa musique de chambre (LUMEN M 33 M C 1), qui nous révèle du même coup deux jeunes artistes du plus grand talent, Alain Lambert et Gérard Lecoq — les *Quatre Visages* pour alto et piano de DARIUS MILHAUD — du Milhaud à l'état pur, pourrait-on dire, qui rejoignent en 1946 les Saudades do Brasil ou le Catalogue de Fleurs (DEUTSCHE GR. 30.295) — Le *Petit Evangéliaire* de GEORGES MIGOT, neuf chœurs à cappella narrant la vie du Christ dans l'ambiance très pure que sait créer le souple et riche contrepoint vocal de l'auteur — (SM. 33-51) — l'oratorio profane d'HONEGGER, *Cris du Monde,* qui développe avec force l'idée, devenue obsédante dans les productions ultérieures du maître (songez à la « Liturgique ») de l'homme écrasé par la civilisation mécanisée et inhumanisée (COL. FCX 649).

Puis des œuvres célèbres — parfois importantes — et qui manquaient aux catalogues : le *Service Sacré* de DARIUS MILHAUD (VEGA C 30 A 178), office du samedi matin sur les paroles — en hébreu — de la liturgie juive et l'une de ses plus hautes inspirations; la *Tragédie de Salomé*, l'un des trois grands chefs-d'œuvre de FLORENT SCHMITT, couplé avec *la Péri* de DUKAS, fanfare introductive incluse (splendide interprétation de Pierre Dervaux) (VSM. FALP. 530) — le *Concert Champêtre* et le *Concerto pour deux pianos et orchestre* de notre FRANCIS POULENC (à propos, saviez-vous que de tous les compositeurs français proposés au choix du public au « phonorama » de l'Exposition de Bruxelles, Poulenc avait été, et de beaucoup, le plus demandé ?) : l'*intégrale d'orgue* de CÉSAR FRANCK par André Marchal (3 disques ERATO LDE 3069-70-71) aux orgues de St-Eustache (il manquait au catalogue la Fantaisie en Ut).

**
*

Revenant maintenant rapidement sur les œuvres consacrées, je m'en voudrais de ne pas saluer tout d'abord

l'admirable interprétation que Camille Maurane, décidément l'un de nos plus grands interprètes, donne chez ERATO (EFM. 42056) d'un groupe de mélodies célèbres astucieusement centrées sur le jardin zoologique — ce qui assurera à ce disque un succès certain auprès des élèves de nos classes : les CHABRIER (gros dindons, cochons roses, etc.), le *Bestiaire* de POULENC, les *Histoires naturelles* de RAVEL (pour ces dernières, on avait déjà chez DECCA un non moins remarquable Souzay). Jacques Février, interprète consacré du *Concerto pour la main gauche* de RAVEL, le couple chez COLUMBIA (FCX 680) avec la moins connue *Fantaisie* de DEBUSSY. Le second volume de l'anthologie du lied allemand (DEUTSCHE GR. 19.155) réunit, comme le premier, des interprètes prestigieux tels que Seefried et Fischer-Dieskau, avec Mozart, Schubert, Schumann, Strauss, Brahms et Wolf, sans négliger des mélodies populaires qui font apparaître clairement l'inspiration « populaire » d'un Schubert. Signalons encore chez FONTANA (699.008 CL). une collection « Grands Classiques » où nous relevons un excellent couplage *Pastorale-Inachevée* par Thomas Beecham, et, dans les « Grands classiques pour tous » de PHILIPS les *trois symphonies* de MOZART, « parisienne » n° 31, « italienne » n° 32 et si bémol majeur n° 33, où Jean Martinon fait merveille à la tête de l'orchestre Lamoureux. Quel dommage que l'on n'entende plus guère à Paris ce chef éminent qui y fit de si bon travail ! Continuons MOZART : « Prague n° 38 et mi bémol majeur » n° 39 apparaissent à la GUILDE INTERNATIONALE DU DISQUE sous la baguette de Walter Gœhr et ERATO nous révèle beaucoup de choses : *concerto pour flûte et harpe* avec Rampal et Laskine, pour *clarinette* avec Lancelot (LDE. 3087), 4 *quatuors pour flûte et cordes* avec le Pro Arte de Munich (LDE. 3076), un *concerto de basson* avec Paul Hongne et l'orchestre de Ristenpart (EFM. 42.045); quels admirables interprètes que tous ceux-là ! Mais finissons Mozart par une amusette savoureuse : *la Promenade musicale en traîneau* qui fit la célébrité de l'autre Mozart, Léopold, le père. Ce n'est pas de la grande musique, et les fouets qui claquent sur les grelots du traîneau en sont la seule marque de talent (?), mais c'est bien amusant à écouter, et ce petti 17 cm de PHILIPS est un hors-d'œuvre de choix pour nos enfants à qui l'on expliquera que c'est ce monsieur-là qui a formé le grand Mozart; d'autant plus que c'est couplé avec la célèbre *Symphonie des Jouets,* dont la pochette nous apprend qu'elle pourrait bien être aussi l'œuvre de Léopold. Révélation surprenante dont j'ignore si elle est fondée, mais qui ajoute encore de l'intérêt à ce disque délicieusement enfantin.

DATES DES EXAMENS ET CONCOURS EN 1959

CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.
(Lycée La Fontaine)

Les épreuves commenceront le lundi 22 juin 1959, au Lycée La Fontaine, 1, Place de la Porte Molitor, Paris-16e. (Les inscriptions sont reçues jusqu'au 1er mai.)

LE SOLFEGE A L'ECOLE PRIMAIRE[1]

par J. RUAULT

Notions acquises

au cours des 3 premiers mois d'étude :

— do ré mi sol la do

— mesure à 2 temps, noire, blanche, soupir

(voir *l'Education Musicale,* n[os] 52, 53 et 54).

Les sons *fa* et *si* sont présentés au cours de ce 4[e] mois de travail en suivant les divers procédés déjà proposés (voir n° 52) :

— portée au tableau

— main portée

— cahier de musique

— exercices d'intonation solfiés, vocalisés et chantés; (le *fa* pendant les 2 premières semaines, le *si* ensuite).

Dictée Musicale.

La dictée musicale se poursuit en utilisant les 3 procédés présentés :

1° individuelle (voir n° 52, 3[e] colonne);

2° collective (voir n° 54, 1[re] colonne);

3° à l'aide de formules mélodiques (n° 54, 2[e] colonne).

En ce qui concerne les deux premiers procédés, le maître choisit les 2 ou 3 sons que les enfants devront reconnaître.

Exemple pour le 1[er] *procédé :* (1)

Exemple pour le *second* (reconnaissance du *si*) *:* (2)

Le 3[e] *procédé* qui consite à utiliser des formules mélodiques intéresse vivement les enfants car, lorsqu'elles sont bien assimilées, elles se reconnaissent aisément. Ce procédé permet plusieurs variantes.

a) reconnaissance d'une seule formule :

— le maitre joue au guide-chant : (3)

— les enfants reconnaissent « les clochettes » et répètent tous : (4)

Puis le jeu se poursuit à l'aide des 3 autres formules présentées dans l'article précédent.

b) association de 2 formules : (5)

Après avoir reconnu « les clochettes » et « mon ami Pierrot », les enfants solfient ces 2 formules. Autre exemple avec « Frère Jacques » et « Le jour se lève » : (6)

c) association de formules incomplètes :

Un peu plus difficile mais aussi attrayante, cette façon de procéder demande aux enfants un effort d'attention qu'ils font d'ailleurs avec plaisir si l'exercice est présenté sous forme de jeu, de devinette (7).

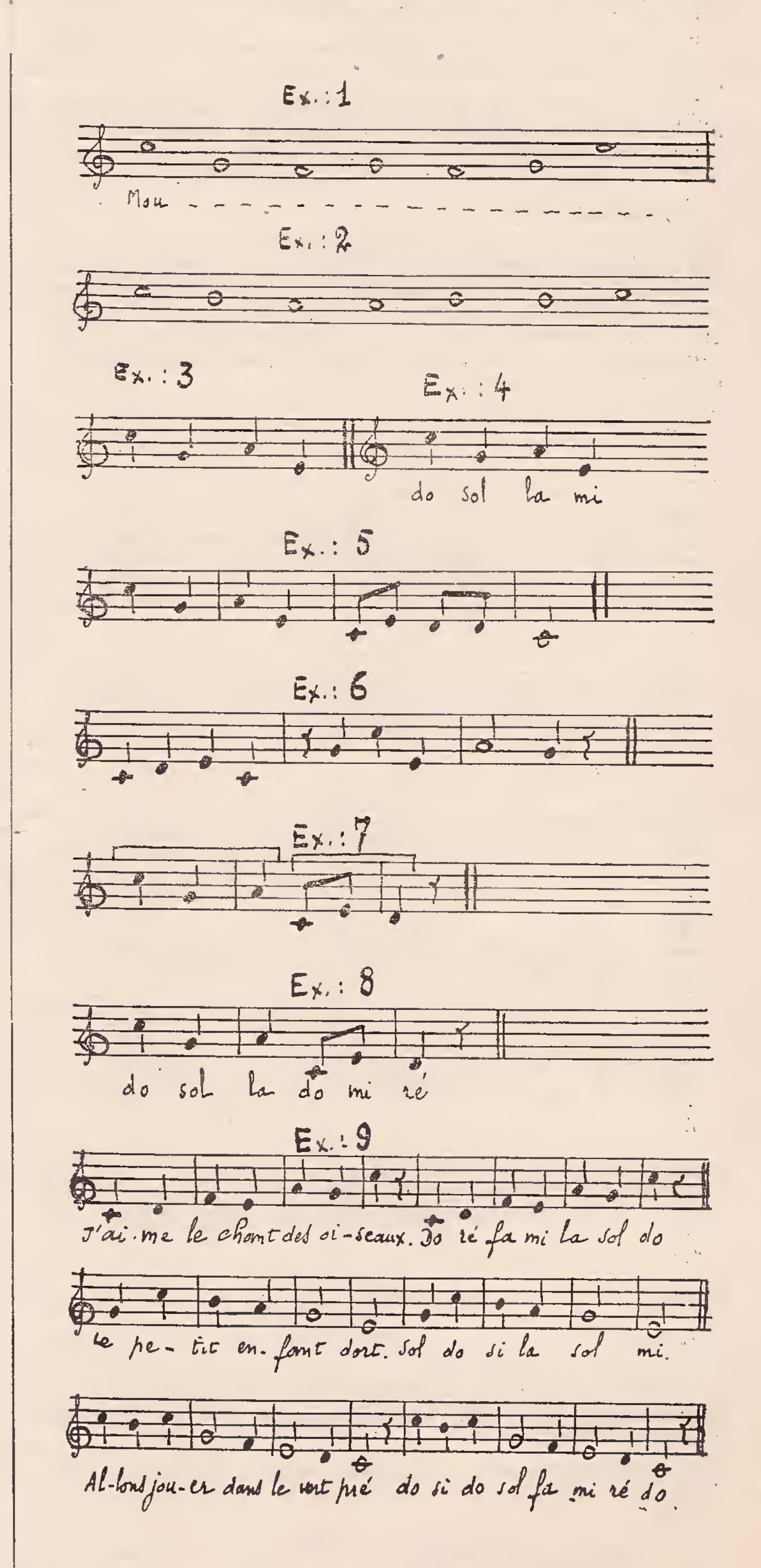
La reconnaissance des 3 premières clochettes et de « mon ami » permet aux enfants de solfier : (8)

Autres formules.

Afin d'utiliser le *fa* et le *si* au programme de ce mois on présentera 3 nouvelles formules : (9)

Ces 3 formules, ajoutées aux 4 précédentes, serviront donc de base aux divers exercices de dictée musicale.

(Un autre procédé de dictée musicale sera présenté au chapitre « solfège ».)



(1) Voir E.M. n[s] 52, 53 et 54 de nov., déc. 58 et janv. 59.

Solmisation.

Toutes les notes de la gamme de *do* sont maintenant présentées aux enfants. Il faut désormais qu'ils s'habituent à leur lecture rapide, à leur intonation ; c'est ce que faciliteront les exercices de solmisation.
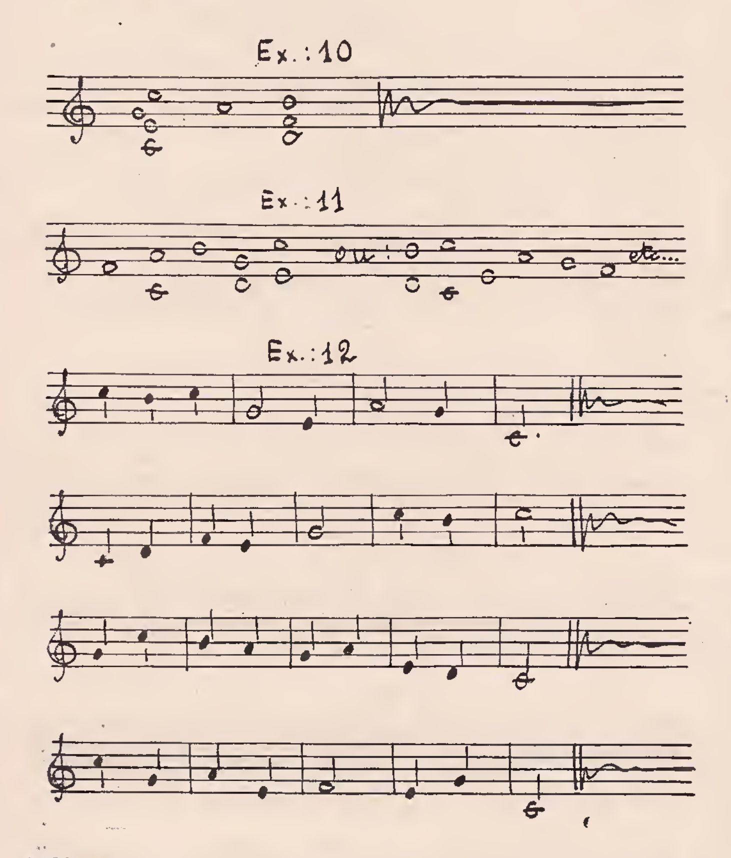
Les notes figurent sur une portée au tableau. On adopte habituellement la disposition suivante : (10)

Mais il semble que les enfants s'y habituent peu à peu et, lorsque l'on dispose différemment les notes, des hésitations peuvent apparaître dans la lecture. C'est pourquoi le maître modifiera souvent leur présentation.

Exemples : (11)

A l'aide d'une règle, le maître montre chaque note que les enfants doivent solfier. Il leur propose ainsi des exercices assez courts dans lesquels on pourra retrouver certains éléments des diverses formules mélodiques utilisées en dictée musicale. Ce sont les mouvements de la règle qui donnent le rythme de chaque exercice. Les enfants ne battent pas la mesure.

Exemples : (12)



Solfège.

On poursuit naturellement l'étude d'exercices de solfège dans les mêmes conditions que celles présentées dans l'article paru le mois précédent. Voici 4 exercices dans lesquels apparaissent les nouvelles notes apprises (1 pour chaque semaine) : (13)

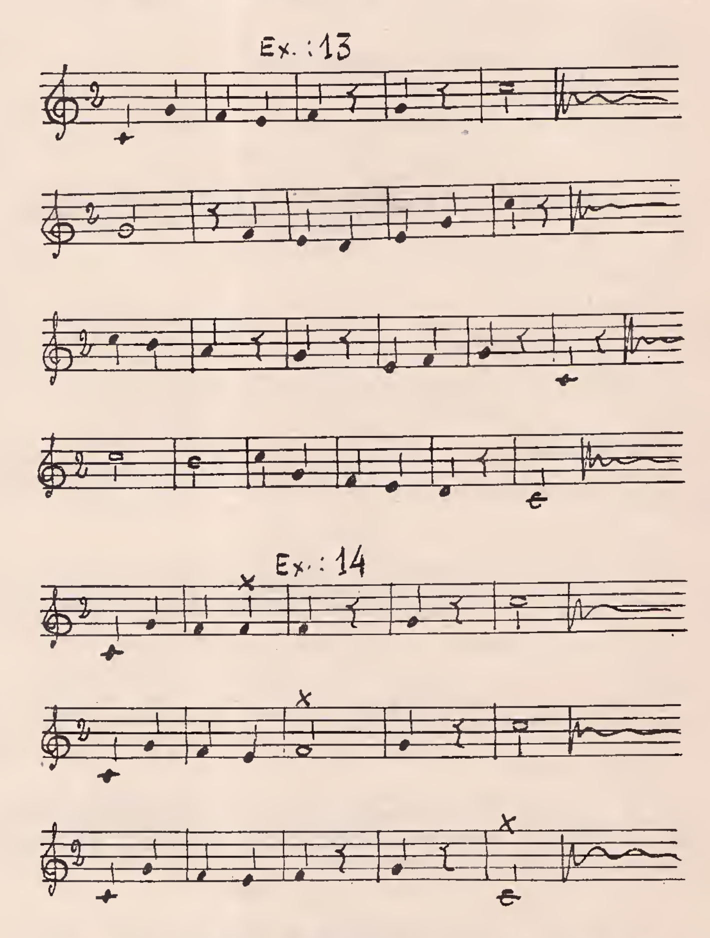
Lorsqu'un exercice a été étudié, on peut l'utiliser afin de l'associer à la dictée musicale dans les conditions suivantes :

— le maître annonce qu'il va jouer l'exercice au guide-chant en faisant une erreur ;

— pendant cette audition, les enfants battent la mesure en suivant l'exercice copié au tableau afin de découvrir la faute faite par le maître ;

— les élèves signalent ensuite l'erreur et la solfient.

Voici quelques exemples de fautes que les enfants peuvent découvrir facilement (exemples donnés en partant du 1[er] exercice de solfège ci-dessus) : (14)



L'émission de la Radio scolaire (1[er] degré) consacrée au solfège (5 décembre) a provoqué un abondant courrier dans lequel nos collègues instituteurs manifestent l'intérêt qu'ils portent à cet enseignement. Nous publierons prochainement dans notre revue le texte de cette émission.

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

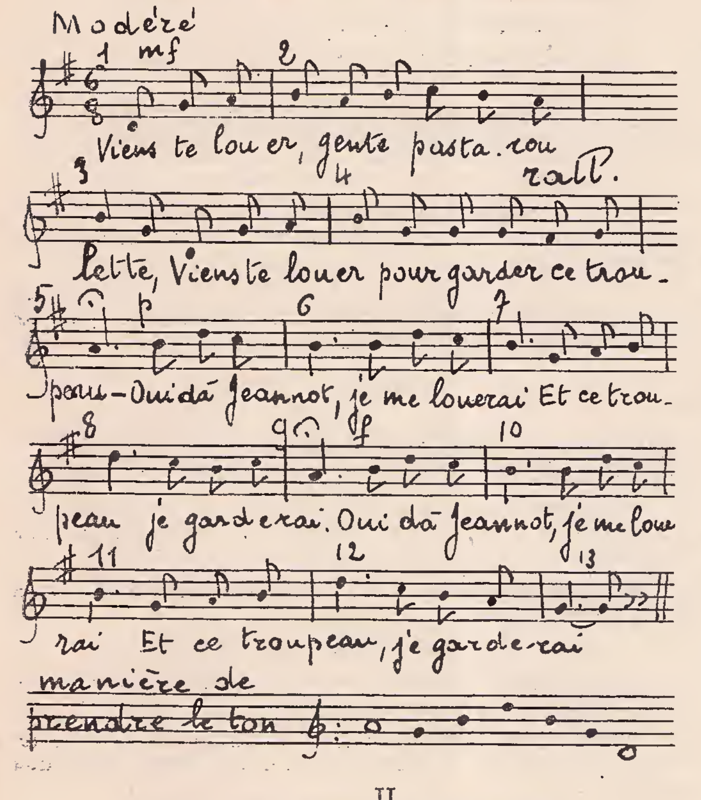
COURS ELEMENTAIRE

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris
Responsable à la musique à l'U.F.OL.E.A.

GENTE PASTAROULETTE (Auvergne)

Extrait de « l'Anthologie du Chant Scolaire »
Série 1 - fasci. 10 (Heugel. éditeur)



II

— Combien veux-tu, gente pastaroulette,
Combien veux-tu pour garder ce troupeau ?
— Cent écus d'or, un tablier,
Et une paire de beaux sabots. } bis

III

— Que te faut-il encor, pastaroulette,
Que te faut-il ? je te le donnerai.
— Un beau mari nommé Jeannot,
Qui, avec moi, gard'ra l'troupeau. } bis

D'un tout autre caractère que les trois chants présentés précédemment, *Gente Pastaroulette* est un aimable dialogue de bergers, aux contours mélodiques subtils, pleins de grâce et de gentillesse, qui séduit toujours les enfants par sa ligne et son rythme si souples.

ETUDE

1. Généralités.

Chant dialogué, enjoué, non exempt de malice chez l'interlocuteur et d'une gentille coquetterie chez la bergère.

Le mouvement est modéré sans lenteur, ni hâte, les nuances sans brusquerie, sans éclat non plus, n'excluent cependant pas quelque diversité. Si l'on se souvient d'autre part que sourire et ton aimable s'imposent tout au long du chant, l'on obtiendra le caractère requis dans l'exécution.

2. Présentation.

Le maître chante la mélodie en suivant les conseils exposés au paragraphe précédent. Il souligne par une intonation quelque peu différente l'intervention des deux personnages.

Puis vient l'explication du texte :

« Viens te louer » : pourquoi ce terme « louer » ? Parce que c'est le mot encore employé dans les campagnes pour indiquer que l'on engage, dans les fermes, pour une ou plusieurs années, les valets, servantes et bergers.

« Gente pastaroulette » : deux mots fleurant bon l'ancien français du terroir; cependant, ils sont inusités et difficiles à retenir au cours élémentaire et à bien comprendre. Aussi, nous conseillons au maître d'écrire au tableau l'un en dessous de l'autre : gente pastaroulette

ou gentille pastoure (équivalent de pasteur)
ou gentille bergère.

Seul le mot « écu » mérite dans la suite que l'on s'y arrête.

3. Division et travail par phrase.

a) « Viens te louer, gente pastaroulette » mesures 1-2-3).

1) Le maître chante deux fois la phrase dans le mouvement « mezzo-forte », avec une expression souriante.

2) Les enfants répètent généralement avec exactitude mais en alourdissant le mouvement. Aussi l'animateur devra-t-il les entraîner en battant la mesure d'un geste souple et animé à la fois, souligné par un mouvement de la tête et l'articulation inaudible des paroles (les élèves lisent sur ses lèvres).

3) Après avoir répété plusieurs fois ce genre de travail, les enfants reprennent la phrase sous sa direction sans mimique spéciale. Le résultat est généralement satisfaisant.

b) « Viens te louer pour garder ce troupeau » (mesures 3-4-5).

1) En chantant cette deuxième phrase, le maître ralentira légèrement la fin de la 4e mesure pour amener le point d'orgue sur « *troupeau* ».

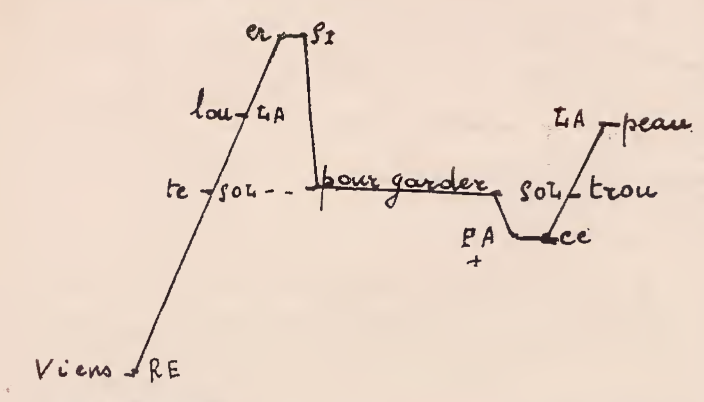
2) Les enfants répètent.

Le plus souvent, ils manifestent quelque difficulté à attaquer le « sol » (*pour* garder - mesure 4); puis fréquemment la justesse sur « ce troupeau » laisse à désirer.

3) Selon le degré d'avancement des élèves, trois possibilités s'offrent pour corriger ces défauts; mais dans tous les cas le fragment sera chanté intégralement.

— PHONOMIMIE IMPROVISEE : la main s'abaisse exagérément sur « pour » (mesure 4), puis s'immobilise sur « garder » et suit le contour mélodique sur « troupeau ».

— GRAPHIQUE :

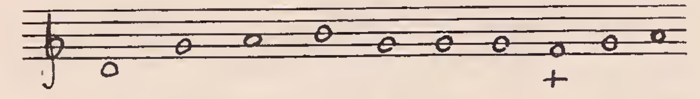


I) avec les notes,

II) en vocalisant sur « du » (les enfants étant guidés à la baguette).

III) en chantant les paroles.

— PORTEE :



Le dièse n'étant pas connu au C.E., le « fa » sera écrit en rouge en expliquant aux enfants qu'il doit être chanté exceptionnellement très près du « sol ».

I) nom des notes,

II) vocalise sur « du » (en montrant les sons à la baguette).

III) paroles.

Deux des procédés énoncés ci-dessus peuvent, d'ailleurs, être employés successivement.

4. Enfin, on peut jouer le fragment au guide-chant ou le vocaliser en exigeant que les enfants pensent et articulent des lèvres les mots correspondant aux sons entendus. Ce procédé donne d'excellents et rapides résultats.

5) Reprise de la phrase par les élèves telle qu'elle est écrite.

c) Enchaînement de « a » et « b ».

1) avec la nuance « mezzo-forte ».

2) en ajoutant le « rallentendo » et le « point d'orgue » (mesures 4 et 5).

d) « Oui-dà, Jeannot, je me louerai » (mesures 5-6-7).

Le travail normal par audition s'avèrera suffisant, le passage (qui sera chanté « piano ») ne comportant aucune difficulté.

e) « Et ce troupeau, je garderai » (mesures 7-8-9).

C'est sans doute la phrase la plus difficile de la mélodie.

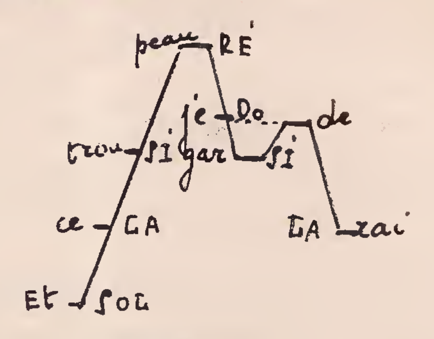
1) « Et ce trou*peau* », cette dernière syllabe est souvent trop basse : les élèves étant entraînés par le mouvement conjoint sur « et ce trou... (mesure 7), respectent rarement l'intervalle de tierce.

D'autre part, le contour brisé sur « je garderai » n'est jamais reproduit exactement.

2) Ici encore, nous aurons recours :

— Soit à la phonomimie improvisée (main mimant le dessin mélodique avec des gestes amplifiés).

— Soit au graphique.

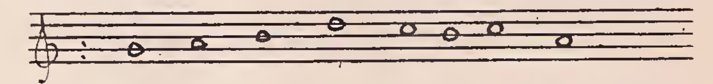


I) avec le nom des notes,

II) en vocalisant,

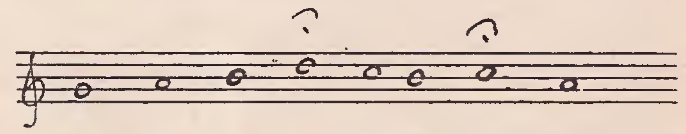
III) en adaptant les paroles.

— Soit à la portée



— Soit au procédé § 4, phrase « b » (mélodie jouée au guide-chant pendant que les enfants disent mentalement les paroles).

3) On peut également prévoir (si les moyens ci-dessus n'apportent pas de parfaits résultats) d'adjoindre quelques arrêts sur les syllabes douteuses.



en chantant les notes sans mesure et dans une nuance très douce.

I) « Et ce troupeau » (ces trois mots seulement — avec arrêt sur « peau ».

II) « Je gar*de*rai » avec long arrêt sur « de ».

III) Enchaîner, toujours avec les points d'orgue, ces cinq mots.

4) Enfin, ayant employé l'un ou plusieurs de ces moyens, on fait rechanter la phrase en mesure dans la nuance « piano ».

f) Enchaînement *d* et *e*.

1) « piano » et en mesure.

2) « piano » et en mesure en respectant le point d'orgue sur « rai » (mesure 9).

3) Enchaînement *a b d e* avec nuances et point d'orgue.

g) « Oui-dà Jeannot, je me louerai

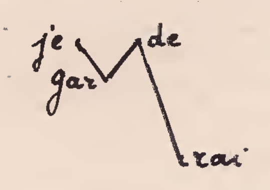
Et ce troupeau, je garderai » (mesures 9-10-11-12-13).

Mesures 9-10-11 connues puisque identiques aux mesudes 5-6-7.

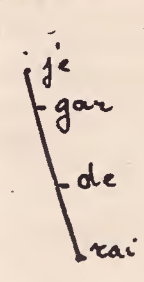
« Je garderai » : Bien qu'ayant une terminaison différente des mesures 8 et 9, les enfants assimileront facilement ces notes finales, le mouvement mélodique descendant étant tout à fait naturel. Presque toujours, il suffira d'imprimer un mouvement descendant de la main pour rappeler qu'il s'agit de la terminaison du couplet.

Si, malgré ce geste, les enfants se montrent hésitants, placer les deux graphiques comparés au tableau et faire répéter une phrase après l'autre.

Mesures 8 et 9



Mesures 12 et 13



h) Enchaînement *d-e-g.*

Enchaînement de la mélodie entière.

Enchaînement de la mélodie entière avec points d'orgue et nuances.

4. **Couplets.**

Comme à l'habitude, les paroles auront été apprises par cœur.

Couplet 2. Il gardera (comme le premier) un ton interrogatif chez l'interlocuteur. Par contre la réponse de la bergère sera très décidée, chantée avec entrain et gaîté.

Ainsi, semble-t-il souhaitable de modifier quelque peu les nuances :

Mesures 1-2-3-4-5 « piano ».

Mesures 5-6-7-8-9 « mezzo-forte ».

Mesures 9-10-11-12-13 « forte ».

Couplet 3. Mesures 1-2-3-4-5 avec malice et gentillesse « mezzo-forte ».

Mesures 5-6-7-8-9 avec timidité et douceur.

Mesures 9-10-11-12-13 avec une certaine coquetterie et plus de hardiesse. « Forte » (à peine). Ralentir légèrement à la fin.

5. **Exécution.**

Pendant tout le chant la classe est divisée en deux groupes égaux. Avec clarté, le maître dirige son regard tour à tour vers l'un ou l'autre groupe et souligne d'un geste discret ou ample les nuances mentionnées, immobilise sa main sur les points d'orgue, guide les élèves du geste lors des intonations délicates.

6. **Place dans une fête.**

Cette mélodie convient à toutes fêtes.

Si elle est tout indiquée dans les écoles mixtes, elle trouve aussi sa place dans les écoles de filles ou à la rigueur dans les écoles de garçons (à condition que ceux-ci aient une voix souple).

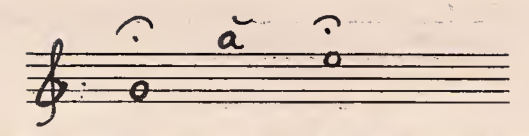
Rien n'interdit de la présenter en public avec deux groupes gentiment costumés qui la mimeraient. Au second couplet on apporte les accessoires énumérés. Au troisième, un couple mieux paré que l'ensemble se détache et s'avance.

EXERCICES POUVANT ETRE TIRES DU CHANT

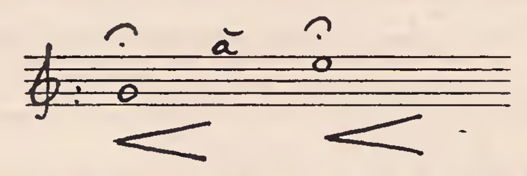
Par l'expression vocale qu'il demande, ce chant impose des exercices variés de pose de voix et de vocalises.

Les phrases assez longues, qui nécessitent une émission très liée, seront exécutées avec d'autant plus d'aisance que les enfants y auront été préparés par des exercices divers.

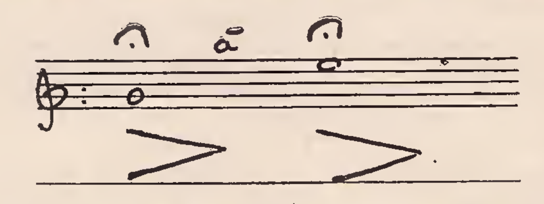
a) SONS TENUS : 1. sons droits, chromatiquement de sur du - mu - dou - do - mo - ba - da - ma.



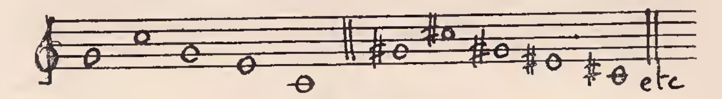
2. sons filés, chromatiquement de mêmes syllabes.



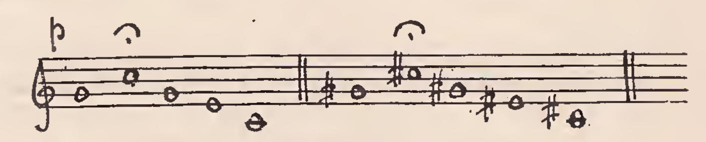
3. sons filés, chromatiquement de mêmes syllabes.



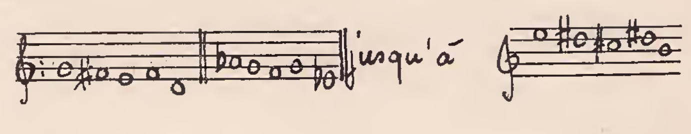
b) EXERCICES DE VOCALISES : de Do majeur à Fa majeur sur du-u-u...
do-o-o
da-a-a
dou-ou-ou



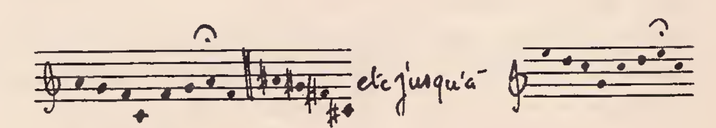
Même exercice avec point d'orgue « piano ».



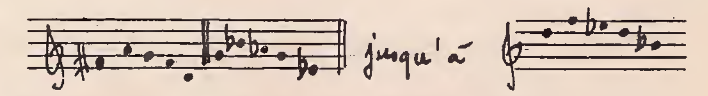
c) VOCALISES TIREES DU CHANT :



du...
do...
da...
dou...



avec les mêmes syllabes



sur les mêmes syllabes que précédemment.

(suite page 20)

RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINEES A LA JEUNESSE

Participation

Peuvent participer à ces Rencontres les jeunes gens et les jeunes filles de 18 à 25 ans et les étudiants et étudiantes, même plus âgés, qui, dans ce cas, devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur école.

Finance d'inscription DM 15. — Le dernier délai de payement est fixé au 1er juin 1959. La somme ne doit être versée qu'une fois l'inscription acceptée.

L'hébergement gratuit est prévu grâce à l'installation de dortoirs d'environ dix lits chacun. Chaque participant a droit à deux ou trois couvertures et à un sac de couchage. Dans les bâtiments où sont installés les dortoirs se trouvent également des pièces à l'usage des participants. On peut obtenir de la nourriture et des boissons aux prix habituels dans la cantine installée à cet effet. Des repas à prix réduits peuvent être obtenus dans des auberges situées à proximité du lieu de résidence.

Chaque participant est tenu de respecter le règlement concernant l'utilisation du lieu d'hébergement et de s'annoncer au bureau des Rencontres le jour de son départ.

Chaque participant peut assister gratuitement à toutes les manifestations des Rencontres. — Les entrées à prix réduits pour les représentations du festival (10 DM par place) ne sont délivrées qu'en nombre limité. Les participants qui désirent obtenir un plus grand nombre d'entrées au festival qu'il n'est possible à la direction des Rencontres d'en délivrer, peuvent les commander directement à la caisse du Festival de Bayreuth (« Kartenbüro ») au prix normal. (Depuis 25 DM par place.)

Inscription

A la Direction des Rencontres internationales du Festival de Bayreuth 1959 destinées à la jeunesse, Bayreuth, Festspielhaus.

(Veuillez écrire distinctement, s. v. p.)

Par la présente, je m'inscris aux Rencontres internationales du Festival de Bayreuth 1959 *destinées à la jeunesse.*

J'ai une voix de (soprano, alto, ténor ou basse) ....

Je joue du (nom de l'instrument) ....

Je m'engage à participer au cercle d'études pour chœur a capella/pour musique de chambre du 12 *au* 26 *août et à collaborer lors des concerts des* 23 *et* 26 *août.*

Veuillez avoir l'obligeance de me réserver, selon les disponibilités, des places à prix réduits au prix de DM 10.— *pour les représentations suivantes :* ....

J'arriverai le ....

et repartirai le ....

Prénom et Nom de famille ....

Date de naissance ....

Ecole ou profession ....

Domicile, rue et n° ....

Nationalité ....

Signature

Ces Rencontres internationales du Festival de Bayreuth destinées à la jeunesse auront lieu du 12 au 26 août 1959.

Possibilité d'assister aux représentations du *Vaisseau Fantôme* (18-8), de *Lohengrin* (19-8), de *Tristan et Yseult* (20-8), des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (22-8), de *Parsifal* (23-8). Cercle d'études pour chœur a cappella (direction: Prof. Dr. P. André Gaillard, Lausanne), Cercle d'études pour musique de chambre (direction: Jacques Bodmer, Zürich). — Réunion internationale d'auteurs. — Exposition internationale des BeauxArts. — Séminaires, Concerts de la jeune génération, rencontres amicales.

Rencontres organisées par le « Kreisjugendring » de Bayreuth, en collaboration avec le Festival de Bayreuth et la ville de Bayreuth.

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

(Suite)

d) SUR LE CHANT LUI-MEME : Paroles chantées sur une même note :

Mesures 1 à 5 sur « si ».

Mesures 5 à 9 sur « ré ».

Mesures 9 à 13 sur « do ».

— Mélodie vocalisée en mesure sur « ou » puis « a » entièrement dans la nuance « piano ».

— Même procédé mais en respectant les nuances du texte.

L'étude de cette chanson d'Auvergne doit, si elle a été bien conduite, amener un sensible progrès aux points de vue vocal et esthétique.

CHANGEMENTS D'ADRESSE

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la dernière bande d'envoi et de la somme de 50 fr.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er degré)

France II (mardi et vendredi 14 h. 15; mercredi 14 h.)

Mois de Février

MARDI 3 :

Chant : « Le Moulin » (chant populaire d'Alsace) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 4 :

Initiation musicale : 3e Symphonie de Mendelssohn (à l'occasion du 150e anniversaire de sa naissance).

Chant : « Les marins de Groix » (chant populaire) : présentation et début de l'étude.

MARDI 10 :

Chant : « Le Moulin » (suite de l'étude).

MERCREDI 11 :

Initiation musicale : « Les Saisons » de Haydn (1re émission).

Chant : « Les Marins de Groix » (suite de l'étude).

VENDREDI 13 :

Le dictionnaire musical : Les variations.

MARDI 17 :

Chant : « Le Moulin » (fin de l'étude).

MERCREDI 18 :

Initiation musicale : « Les Saisons » de Haydn (2e émission).

Chant : « Les Marins de Groix » (fin de l'étude).

MARDI 24 :

Chant : Séance de révision.

MERCREDI 25 :

Initiation musicale : En 2e audition, extraits de la 3e Symphonie de Mendelssohn et des « Saisons » de Haydn.

Chant : Séance de révision.

A la demande de Cours complémenfaires de province, des émissions spéciales pour la préparation des chants imposés au concours d'entrée dans les Ecoles Normales auront lieu les 15, 22 et 29 mai, 5, 12 et 19 juin à 14 h. 15 sur France II.

Vous trouverez la liste de ces chants imposés dans notre numéro 51, *d'octobre* 1958, *page* 19.

Editions **HENRY LEMOINE & Cie**

TRInité 09-25 **17, RUE PIGALLE - PARIS-IXe** **C. C. P. Paris 54-31**

CORNET (R.) et FLEURANT (M.)

LE SOLFÈGE VOCAL

Cet ouvrage s'inspire des principes d'éducation tout en faisant la part des méthodes traditionnelles éprouvées. Il s'appuie toujours sur les possibilités vocales des élèves aux différents âges de la scolarité.

Classes de 6ème des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... Net : 350 fr.

158 Exercices de solfège et de chants à une ou plusieurs voix.

Une iconographie en 6 planches comprenant 27 gravures illustrant l'histoire de la musique dans l'antiquité.

Une iconographie en 6 planches représentant à une même échelle les instruments de l'orchestre symphonique ainsi que les principales dispositions de cet orchestre, sous forme de plans.

Classes de 5ème des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... Net : 380 fr.

70 Exercices de solfège avec paroles à une, deux ou trois voix sur des chants folkloriques français et étrangers et des œuvres du Moyen-Age (Chants grégoriens, chansons de trouvères et de troubadours, etc.).

107 Exercices de solfège inédits ou extraits de chants populaires et d'œuvres médiévales (Motets, rondeaux, virelais, balleries, estampie, etc.).

23 Leçons de théorie élémentaire conforme au programme d'éducation musicale des classes de 5e.

Une bibliographie indiquant les titres, auteurs et éditeurs des ouvrages contenant les chants présentés dans le solfège.

Une discographie d'œuvres du Moyen-Age, dont la plupart ont servi d'exemples pour les exercices de solfège.

Une iconographie en 12 planches, comprenant 43 clichés tirés de manuscrits authentiques, pouvant être utilisée à l'illustration du cahier d'histoire de la musique.

Classes de 4ème des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... Net : 400 fr.

95 Exercices répartis en 19 Leçons comprenant des exercices à une, deux, trois et quatre voix, avec ou sans paroles, empruntés au folklore européen et aux œuvres des grands maîtres de la Renaissance, du XVIIe et du XVIIIe siècles.

Ces exercices conçus en coordination avec les différentes disciplines de la classe (histoire, géographie, littérature, langues vivantes) sont une illustration concrète du programme d'histoire de la musique.

Chaque leçon comprend les principes de théorie nécessaires au développement du programme d'éducation musicale ainsi que des éléments simples d'harmonie et d'analyse permettant de développer la compréhension musicale et le sens artistique des élèves.

Un complément de 38 exercices, fragments d'œuvres célèbres permettant de suivre l'évolution des différentes formes musicales des époques étudiées (fugue, suite, sonate, opéra, etc.).

Une discographie donnant les références des 67 œuvres enregistrées dont les fragments sont reproduits dans le solfège.

Une iconographie de la Renaissance à la Révolution en 12 planches comprenant 62 clichés et permettant comme pour les classes précédentes l'illustration d'un cahier d'histoire de la musique.

Classes de 3ème des Lycées, Collèges et Cours complémentaires .... Net : 400 fr.

48 Exercices de solfège avec ou sans paroles à 1 ou plusieurs voix empruntés au folklore français et aux œuvres des grands maîtres des XVIIIe, XIXe et XXe siècles.

16 chapitres de théorie, d'analyse ou d'harmonie élémentaires.

6 chapitres présentant des exemples supplémentaires extraits d'œuvres des grands maîtres pour l'illustration de l'histoire de la musique :

La Révolution et l'Empire - Le Préromantisme - Le Romantisme - L'Art lyrique au XIXe siècle - Les Ecoles étrangères et françaises fin XIXe et XXe siècles.

Une discographie donnant les références des œuvres enregistrées (fragments reproduits dans le solfège).

Une iconographie en 12 planches comprenant 67 clichés de la Révolution à nos jours, pouvant être utilisée à l'illustration du cahier d'histoire de la musique.

Chaque iconographie vendue séparément : 250 fr.

Des mêmes auteurs

L'INITIATION A LA DICTÉE MUSICALE

CLASSES DE 6ème, 5ème, 4ème et 3ème — Livre de l'Elève, chaque **200 Fr.** / Livre du Maître, chaque **300 Fr.**

Ces ouvrages rigoureusement parallèles au solfège vocal facilitent l'éducation rythmique, mélodique et harmonique de l'oreille grâce à des exercices méthodiques et gradués très variés dans leur forme.

Leur présentation nouvelle sur le cahier de l'élève permet le plus grand nombre d'exercices dans le minimum de temps.

Vient de paraître : CLASSE DE SECONDE. Le Solfège par les textes (complément de la classe de 5e) .... Net : 200 fr.

Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511

EDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat — PARIS IXᵉ

R. C. Seine nº 247.734 B — Chèque Postal Nº 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1ᵉʳ Tome : Des origines au XVIIᵉ Siècle : Classes de 6ᵉ et 5ᵉ, Cours complémentaire 2ᵉ année, E.P.S. 1ʳᵉ année.
2ᵉ Tome : Du XVIIᵉ siècle à Beethoven : Classe de 4ᵉ, 2ᵉ année E.P.S.
3ᵉ Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3ᵉ, E.P.S. 3ᵉ année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1ᵉʳ Livre : Classes de 6ᵉ et 5ᵉ, Cours complémentaire 2ᵉ année, E.P.S. 1ʳᵉ année.
2ᵉ Livre : Classe de 4ᵉ, E.P.S. 2ᵉ année.
a) classes de jeunes filles - *b)* classes de garçons.
3ᵉ Livre : Classe de 3ᵉ, E.P.S. 3ᵉ année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1ᵉʳ Livre : Classes de 6ᵉ et 5ᵉ, Cours complémentaire 2ᵉ année, E.P.S. 1ʳᵉ année.
2ᵉ Livre : Classes de 4ᵉ et 3ᵉ, E.P.S. 2ᵉ année.
3ᵉ Livre : Classes de 2ᵉ et 1ʳᵉ, E.P.S. 3ᵉ année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8ᵉ et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
Premier et 2ᵉ Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES
de **Claude Teillière**
en 3 fascicules
Les 2 premiers parus, le troisième à paraître

DEUX VOIX, DES CHŒURS
de **Pierre Maillard-Verger**

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par **J. Rollin et Rollo Myers**. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 16 fascicules déjà publiés, les autres à paraître

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants. 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France. 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps. 91 chants de circonstance.
— **Fais-nous chanter,** le Livre du Meneur de chant
— **Ensemble,** chansonnier pour les colonies de vacances.
— **Voix Unies.** 40 chansons populaires.
— **Voix Amies,** 40 chansons populaires.
— **Quittons les Cités.** 6 chants de marche à 2 voix.
— **La Fleur au Chapeau.** 140 morceaux pour Chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes. — En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé. 20 chants du XVᵉ au XVIIIᵉ siècle.
R. DELFAU. - Jeune France. 40 chansons populaires.
— **Le Rossignolet du Bois.**
AUTEURS DIVERS. - Chants Choisis. 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVIᵉ siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige. en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes
MARCEL GOURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1ᵉʳ cahier : CHANTS DE NOEL
2ᵉ cahier : CHANTS DE PRINTEMPS
3ᵉ cahier : CHANSONS DE ROUTE (à paraître)

J.-S. BACH. QUARANTE CHORALS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques-DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIᵉ, XVIIIᵉ, XIXᵉ siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E. P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIᵉ, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS pour L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1. 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

LES BONNES NOTES, de B. Forest
Enseignement du premier degré

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne
CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE)
— Envoi sur demande —

I. C. M. - 63, rue Ramey - Paris-18ᵉ. Dépôt légal 1ᵉʳ tr. 1959 Directeur-Gérant : A. MUSSON.